

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav románských studií

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Helena Bahnerová

Hranice vyprávění: *Poslední mlha* – lyrický román Marii
Luisy Bombalové

The limits of narrative: *La última niebla* – lyrical novel by
María Luisa Bombal

Praha, 2011

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Anna Housková, CSc.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu s výjimkou uvedenou v případě čl. 8.

V..... dne

Podpis:

OBSAH

| | |
|--|----|
| ÚVOD | 6 |
| 1. María Luisa Bombalová | 9 |
| 1. K problematice lyrické prózy | 16 |
| 1.1. Ontologické pojetí literárních druhů | 19 |
| 1.2. Druhové míšení | 21 |
| 1.3. Prostředky lyrického stylu | 25 |
| 2. Lyrický román <i>Poslední mlha</i> | 29 |
| 2.1. Téma | 30 |
| 2.2. Prostor | 33 |
| 2.3. Postavy | 39 |
| 2.4. „Temporalizace“, děj, diskurzivní mody a vnější podoba textu | 44 |
| 2.5. Vypravěč | 51 |
| 2.6. Přírodní a jiné symboly | 53 |
| ZÁVĚR | 57 |
| RESUMEN | 61 |
| SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY | 64 |

ÚVOD

V našich končinách představuje jméno Maríi Luisy Bombalové velkou neznámou. Není divu. Do češtiny byly přeloženy jeden román a povídka, které navíc v kontextu autorského díla nezastupují reprezentativním vzorek. První z nich překlad románu *House of the Mist*¹ vyšel roku 1947 pod názvem *Dům v mlhách*². Román *House of the Mist*, jak název napovídá, je anglickou verzí románu *Poslední mlha* (La última niebla, 1935)³, ovšem nejedná se pouze o věrný překlad, nýbrž o adaptaci pro nenáročného amerického čtenáře. Tak z románu nepochybných kvalit zůstalo „torzo“ náležející do červené knihovny.⁴ Bohužel, nedlouho po vydání na americkém trhu vznikl také český překlad pod již zmíněným titulem. Druhý zástupce povídka «Tajemství»⁵ by zase svým zařazením do výboru fantastických povídek mohl zapříčinit nedorozumění a český čtenář by si mohl chybně zařadit Bombalovou k žánru, ke kterému ne zcela přísluší.

Kdo se tedy skrývá za jménem Maríi Luisy Bombalové? Na tuto otázku se budeme snažit odpovědět v první části naší práce. Nechceme však představit encyklopedický výčet dat a faktů, proto nám ověřitelné informace ze života spisovatelky budou sloužit jako podklad pro pochopení její specifické pozice v rámci chilské literatury.

V další části se budeme snažit vymezit přístup k předmětu zkoumání, tedy k lyrické próze. Při zjišťování odpovědi na otázku, co to je lyrická próza bylo použito množství různých zdrojů a teoretických přístupů. Charakter práce bude tedy nutně eklektický. Některé poznatky pouze krátce představíme, jiné se budeme snažit popsat podrobněji. Naším záměrem bude zjištěné informace využít při dalším

¹ Adaptace vyšla z pera Bombalové a s překladem ji pomáhal její druhý manžel Raphaël de Saint-Phalle. Poprvé byl tento román vydán roku 1947 v newyorském

² Z angličtiny přeložil Lubor Valenta a vyšlo v edici pod názvem „Knihy malých národů“.

³ Verze románu, se kterou budeme z pochopitelných důvodů pracovat. Poprvé tento román vyšel roku 1935 v buenosairském nakladatelství Sur.

⁴ Více o tomto neslavném počínu naší spisovatelky v této práci na straně 30.

⁵ Tuto povídku z pozdní tvorby Maríi Luisy Bombalové do češtiny přeložil Daniel Nemrava a vyšla roku 2008 jako součást výboru hispanoamerických fantastických povídek *Had, který se kouše do ocasu*.

zkoumání. Předem ovšem musíme předeslat, že z úsporných důvodů se budeme zabývat entitami, které jsou tradičně nahlíženy jako próze vlastní (postavy, prostor, děj, čas a způsob, jakým je vyprávěný svět zobrazen) a záměrně se nebudeme věnovat specifickému ztvárnění jazyka a tónu, které však nepochybně mají také svůj podíl na lyrickém vyznění prózy. Zkoumání těchto poezii vlastních aspektů by jistě vystačilo na další práci obdobného rozsahu.

V analytické části využijeme metodu rozboru románu prezentovanou Arcadiem Lópezem-Casanovou v rámci přednášky k předmětu Komentář hispánských literárních textů⁶. López-Casanova při rozboru románu vychází z nezbytné existence jeho dvou základních složek: historie a diskurzu. Historie jako víceméně komplexní složka je tvořena základními strukturními elementy. Jsou jimi postavy, prostor a děj. Zvláštní kategorii představuje entita času. Ačkoli se často řadí ke kategorii prostoru⁷, může také fungovat jako volná kategorie a vázat se na kteroukoli z ostatních entit. Diskurz pak znamená způsob, jakým je čtenáři příběh uveden, jak mu je vyprávěn. Tato románová složka se skládá ze tří entit: vypravěče, čtenáře a samotného vyprávění. V rámci posledního elementu románového světa, pak rozlišujeme „modalizaci“, „temporalizaci“, diskurzivní mody a vnější podobu textu.

| HISTORIE | je | DISKURZ | | |
|---------------------------|----|----------|--|--------|
| | | někým | vyprávěna | někomu |
| POSTAVY PROSTOR DĚJ | | VYPRAVĚČ | „MODALIZACE“ „TEMPORALIZACE“ DISKURZIVNÍ MODY VNĚJŠÍ PODOBA TEXTU | ČTENÁŘ |

Tab. 1 López-Casanova, Arcadio. Comentario de textos literarios hispánicos. Universitat de València. 2009-05-05. Převzato z přednášky k tomuto předmětu.

Entita „modalizace“ se z velké zčásti překrývá s vypravěčskou kategorií. Snaží se totiž odpovědět na otázku, kdo vypráví příběh a jaký je jeho postoj. Ostatní entity jsou na vypravěče velmi úzce vázány. Aspekt

⁶ Comentario de textos literarios hispánicos. Navštěvován v akademickém roce 2008—2009 v rámci studijního pobytu Erasmus na Universitat de València.

⁷ Například v rámci Bachtinova pojetí chronotopu.

časové manipulace či „temporalizace“ se soustředí na vypravěčské zacházení s časem. Diskurzivní mody⁸ zahrnují způsoby reprezentace ze strany vypravěče a, jak už napovídá název, vnější podoba textu zkoumá externí organizaci konkrétního románu.

Naším úkolem a snahou bude nastínit problematiku lyrického románu, seznámit se s některými teoretickými poznatky o lyrickém stylu a tyto společně s výše prezentovanou metodou uvést do souvislosti s románem *Poslední mlha*. Ve výsledku by se nám mělo podařit odpovědět na otázku, které prostředky stojí za jeho lyrickým vyzněním.

⁸ Jiné způsoby označení jsou „narativní způsoby“ (L. Doležel) či „vyprávěcí situace“ (F. Stanzel).

1. **María Luisa Bombalová**

Spisovatelský osud Maríi Luisy Bombalové⁹ bývá často přirovnáván k tvůrčímu životu mexického spisovatele Juana Rulfa. Oba vydáním svých útlých románových prvotin (*Poslední mlha* [La última niebla, 1935], *Pedro Páramo* [1955]) narušili rámec tradičního způsobu psaní a nabídli nový pohled na románový žánr. Oba mají ve svém repertoáru další texty, které zachovávají novátorský otisk (*Do rubáše zahalená* [La amortajada, 1938], *Llano v plamenech* [Llano en llamas, 1953]), a oba se po umělecké stránce brzy umlčeli. Avšak v roce, kdy Rulfo vydal svůj mistrovský román, uběhlo dvacet let od první publikace *Poslední mlhy*, a zatímco mexický spisovatel vstoupil do literárního kánonu, Bombalová po dlouhá léta nebyla důstojným způsobem přijata ani ve své rodné zemi. Původ nezakotvenosti Bombalové v chilském literárním prostředí nám snad bude ozřejmen, pokud přihlédneme k podmínkám, za jakých prožívala své dětství a dospívání.

María Luisa Bombalová pocházela ze zajištěné měšťanské střední třídy a po celý život se nemusela potýkat s finančními problémy. Část svého dětství prožila v Chile, ale v devíti letech, po smrti otce, se rodina rozhodla přestěhovat do Francie, kde měla rodina kořeny. Již před odjezdem Bombalová navštěvovala v Chile francouzskou školu, tudíž ve svém novém domově neměla problémy s kulturní a jazykovou adaptací. Zde přirozeně pokračovala ve studiích na francouzských středních školách a v roce 1928 byla přijata na filozofickou fakultu na Sorboně, kde zakončila svá studia obhajobou práce o spisovateli Prosperu Mériméeovi. Během vysokoškolských studií se zúčastnila literární soutěže a vyhrála s povídkou napsanou ve francouzštině. V Paříži se také odehrálo její první setkání s divadelním světem pod vedením francouzského filmového a divadelního herce Charlese Dullina, který vedl soubor L'Atelier složený převážně ze studentů. Její umělecké ambice se však neomezovaly pouze na literaturu a divadlo.

⁹ Narodila se roku 1910 v chilském pobřežním městě Viña del Mar a zemřela roku 1980 v Santiagu de Chile.

Již od svých osmi let studovala hru na housle, avšak nakonec usoudila, že je možné se plně věnovat pouze jednomu uměleckému odvětví a rozhodla se pro spisovatelskou dráhu. Po dokončení studií, tedy v roce 1931, se vrátila do své rodné země.

Návrat do Chile spadal do momentu, kdy měla Bombalová své první literární formování za sebou a byla připravena naplno se věnovat profesionální spisovatelské kariéře. Chilská literární scéna však byla opožděná nejen vzhledem k evropskému prostředí, ale také ke zbytku Hispánské Ameriky. Pro Bombalovou nejspíš takové prostředí nebylo dost inspirativní, a tak se dva roky po návratu z Evropy opět stěhovala, tentokrát do Buenos Aires. Pablo Neruda, který zde v té době působil jako chilský konzul, ubytoval Bombalovou ve svém domě a seznámil ji se zdejšími intelektuály. Tak lehce pronikla do okruhu spisovatelů okolo časopisu *Sur*, který, především díky osobě tehdejší šefredaktorky Victorie Ocampové, byl příznivě nakloněn ženské tvorbě a Bombalové zde bylo umožněno publikovat několik svých povídek. Na stránkách stejného časopisu se v té době objevila také část tvorby Virginie Woolfové, k níž bývá Bombalová často přirovnávána. V Buenos Aires poznala kromě svého prvního manžela Jorgeho Larcy také mnoho osobností. Například se přátelila s Federicem Garcíou Lorcou, Ramónem Gómezem de la Sernou, Amadem Alonsem, Oliveirem Girondem a jeho ženou Norah Langovou, Conradem Nalem Roxlou a Alfonsem Reyesem. V Buenos Aires se také seznámila s Jorgem Luisem Borgesem, se kterým, přestože podle jejích slov patřil do jiné skupiny intelektuálů, je spojovalo blízké přátelství.¹⁰

Vraťme se ale zpátky do Chile. Ačkoli zde v době návratu Bombalové z Evropy existovala malá skupina spisovatelů, jež se snažila prolomit diktát naturalistického románu, stále převládala tvorba, jež představovala pouhé prodloužení kreolismu Latorrova ražení. „První renovátoři“¹¹ se snažili držet krok s měnící se dobou, prolomit tradice

¹⁰ Borges měl údajně ke svému zranění hlavy přijít v jednom z buenoairských bydlíš Bombalové na ulici Ayacucho.

¹¹ V této části vycházíme převážně ze studie Josého Promise *La novela chilena actual*. Promise, na podkladě generačních kritérií Cedomila Goice, vypracoval podrobnou analýzu situace chilského románu ve 20. století. My však preferujeme vyhnout

literatury lokálního charakteru a prosadit některé renovativní prvky, například změnu vypravěčské perspektivy. Přes všechnu snahu je však stále patrné, že sepětí člověka s prostředím pro ně bylo důležitější než člověk sám.¹² Do této skupiny můžeme částí její tvorby řadit například Martu Brunetovou, spisovatelku, která bývá často zmiňována v souvislosti s Bombalovou jako její umělecký protipól. Brunetová si nese nálepku spisovatelky lokálního charakteru, zatímco Bombalové bývá přisuzována role představitelky novátorství a kosmopolitismu. V druhé polovině třicátých let se kritická situace literárního kreolismu dále vyostřuje a vznikají díla spisovatelů, ve kterých se opět projevuje snaha o nalezení výrazu odpovídajícího novým životním podmínkám. Znovu zdůrazňují myšlenku nutnosti změny vypravěčské perspektivy, jež mohla sloužit jako prostředek k „definitivnímu překonání nedostačujících naturalistických interpretací reality“¹³. Chtějí nalézt estetiku, která by neznamenal pouze naturalisty prosazovanou mimetickou reprodukci reality. Zajímá je realita, která se skrývá pod slupkou prvotního zjevu.

Tento pohled je reakcí a důsledkem avantgardy, inovací, které se děly v evropském a severoamerickém románu, Freudových teoriích, vědeckých a kulturních pokroků, které shodně relativizovaly jistotu, že naše zkušenost se světem je homogenní. (...) Odtud pochází potřeba zachytit nesouvislé a zmatené plynutí času nebo nejasné hranice, které oddělují reálný a imaginární prostor. Proto musejí začít používat techniky, které by toto byly schopny zachytit: vnitřní monolog, fragmentace prostoročasných plánů, simultaneizmus.¹⁴

se generačním vymezením, která by si nutně vyžadovala vysvětlení, jež by nás zavedla příliš daleko od původního jádra našeho zkoumání. Preferujeme pracovat v obecnější rovině a volíme označení „první renovátoři“.

¹² Cf. Anderson Imbert, Enrique. *Dějiny literatur Latinské Ameriky*. Přeložili Josef Forbelský a Sylva Pavlíková. Praha: Odeon, 1966, s. 364.

¹³ Promis, José. *La novela chilena actual (Orígenes y desarrollo)*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1977, s. 56. [(...) la necesidad de variar la perspectiva del narrador, como la única posibilidad de superar definitivamente las menguadas interpretaciones naturalistas de la realidad.]

¹⁴ Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. (Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo)*. Madrid: Alianza, 2007, s. 493. [Esta perspectiva debe considerarse una reacción diferida al impacto de la vanguardia y a las innovaciones

Jejich cílem bylo vytvořit novou literaturu, která by odpovídala požadavkům tehdejšího člověka a měla kosmopolitní charakter. Od tohoto období se v chilské próze začínají objevovat díla s propracovanější surrealistickou koncepcí a technikou.

Ačkoli výše uvedené charakteristiky mohou být vztaženy na tvorbu Marii Luisy Bombalové, možnost jejího ovlivnění chilskou renovativní literaturou se zdá být více než diskutabilní. Není známo, že by se po návratu z Evropy roku 1931 jakkoli podílela na aktivitách rodícího se chilského surrealistického podhoubí, které vyvrcholilo roku 1938 vznikem skupiny Mandrágora. Je téměř jisté, že avantgardní inovace čerpala přímo z Evropy. Na tomto faktu není nic zvláštního, pokud si uvědomíme, že v době vrcholné aktivity surrealistické skupiny kolem André Bretona trávil své mládí ve Francii a snad si ani neuměla představit psát v jiném jazyce než ve francouzštině. Není tedy divu, že některé narativní postupy, techniky a myšlenky, které jsou přítomny v prvním *Surrealistickém manifestu* z roku 1924 — důležitost, jež byla kladena na představivost, přiznání soběstačné existence snu, víra v jeho splynutí s realitou, a v neposlední řadě přehodnocení tradiční premisy, že mezi životem a smrtí, reálným a imaginárním, minulostí a budoucností, sdělitelným a nesdělitelným, nahoře a dole existuje ostrá hranice — ji nenávratně ovlivnily a staly se základními stavebními kameny celé tvorby Bombalové.

Polovina třicátých let bývá často označována za přelomovou v rámci chilské literatury. Doznívají snahy „prvních renovátorů“ a zároveň se začínají prosazovat spisovatelé, již začnou vydávat svá zralá díla v polovině 20. století. Rok 1935 by se tedy mohl zdát jako ideální pro vydání románového debutu, který ctil novou estetiku. Opak je však pravdou. Román *Poslední mlha* byl ve své době mnohem

de la novela moderna europea y norteamericana, así como a las teorías de Freud y a otros avances científicos y culturales que coinciden en relativizar la certeza de que nuestra experiencia del mundo es homogénea. (...) De allí que la necesidad de captar el flujo discontinuo y confuso del tiempo o los límites imprecisos que separan el espacio real del imaginario los llevase a adoptar técnicas narrativas capaces de representarlos: monólogo interior, fragmentación de planos espacio-temporales, simultaneísmo, etc.]

vyspělejší než texty „prvních renovátorů“, ale zároveň vznikl moc brzy na to, aby mohl dosáhnout potřebné vyzrálosti. Tento rozpor objasnil ve své studii Gerald J. Langowski, jenž uvedl *Poslední mlhu* do souvislosti s jinými romány, nespornými mistrovskými díly. Chápe román *Poslední mlha* jako jednu ze sedmi různých variant surrealismu v hispanoamerické próze, z nichž každý text představuje jeho jiný aspekt. Kromě románu *Poslední mlha* do této řady umisťuje díla *Pan prezident* (El señor presidente, 1946), *Ztracené kroky* (Los pasos perdidos, 1953), *O hrdinech a hrobech* (Sobre héroes y tumbas, 1961), *Nebe, peklo, ráj* (Rayuela, 1963), *Pedro Páramo* a *Zelený dům* (La casa verde, 1966). Jak vyplývá z časových dat, *Poslední mlha* stála v předvoji, byla raným produktem surrealistických snah v hispanoamerické literatuře, a proto odrážela pouze jeden aspekt surrealistické koncepce, objevování nového světa. Jelikož se tedy jednalo o „jeden z prvních románů, jenž začal surrealistickou modalitu v Hispanoamerické literatuře“¹⁵, nebylo možné, aby dosáhl kvalit pozdějších, vyzrálých plodů hispanoamerické avantgardy.

Dalším původcem specifického přijetí a zasazení Bombalové do chilského literárního světa můžeme vidět v její určité existenciální a jazykové nezakotvenosti. Její vztah k literárnímu dění výstižně vyjádřila Valerová Juanová:

Věčné životní putování z Chile do Paříže, Buenos Aires nebo New Yorku přispělo k jistému vykořenění jejího jménu v souvislosti s chilským písemnictvím. Navíc bezpochyby její vzdálení se od latinskoamerického literárního dění ve 40. letech zajistilo autorce záhadnou, neznámou a částečně vzdálenou pozici v rámci kulturního a uměleckého kontextu.¹⁶

¹⁵ Langowski, Gerald J. *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*. Madrid: Editorial Gredos, 1982, s. 56.

¹⁶ Valero Juan, Eva María. „El desconcierto de la realidad en la narrativa de María Luisa Bombal“. *Anales de literatura española*, 2003, č. 16, s. 241. [online]. [cit. 2011-03-02]. Dostupné na:

<http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7291/1/ALE_16_11.pdf>.

[Seguramente el eterno peregrinaje de su vida desde Chile a París, Buenos Aires o Nueva York, ha contribuido a un cierto desarraigo de su nombre con respecto a las letras chilenas; y sin duda el alejamiento del ambiente literario latinoamericano

Susana Münnichová k tomuto tématu dodává: „V jistém smyslu můžeme říct, že María Luisa Bombalová byla odnikud. Nebyla z Chile, ani z Paříže. Nebyla schopna začlenit se do chilského kulturního světa, ani nebyla přijata mezi evropské intelektuály a umělce.“¹⁷

Jako vyvrcholení rozporuplného vztahu mezi Bombalovou a její rodnou zemí bychom pak mohli vnímat skutečnost, že jí nikdy nebyla udělena Národní cena za literaturu. Výmluvně tedy působí slova, jež Bombalová pronesla v proslovu při příležitosti předání ceny Chilské akademie jazyka:

Chile a Argentina jsou pro mě jednou zemí, a mojí zemí. Nejenom kvůli původu a rodinným svazkům, ale také proto, že v Buenos Aires třicátých let, uvnitř světa „zlatého věku“, jsem po návratu měla čest zažít moje mládí.

Žila jsem uprostřed nejvýznačnějšího intelektuálního a uměleckého světa, který se v té době nashromáždil (...). A bylo to zde, na tomto místě a v tomto momentě, kdy bylo mým osudem vybrat si, napsat a vydat moji první knihu ve... španělštině.¹⁸

V neposlední řadě je třeba si připomenout, že ačkoli Bombalová samotný román napsala na jihoamerickém kontinentě, jeho původ tkví v četbě frankofonního a nordického písemnictví a v evropské formaci. Stejně jako Bombalová celý život putovala po světě a neustále měnila své domovy, tak stejnou vykořeněností může působit tento román. Ačkoli

desde los años 40, ha situado a esta autora en un lugar enigmático, desconocido y un tanto exento de su contexto artístico y cultural.]

¹⁷ Münnich, Susana. *Casa de hacienda / Carpa de circo (María Luisa Bombal, Violeta Parra)*. Santiago: LOM Ediciones, 2006, s. 12. [online]. [cit. 2011-04-01]. Dostupné na: <books.google.cz/books>. [En algún sentido se puede decir que María Luisa Bombal era de ninguna parte; ni chilena, ni parisense, ni posible de incluirse en los círculos culturales chilenos ni tampoco aceptada como una igual entre los intelectuales y artistas europeos.]

¹⁸ Bombal, María Luisa. „Discurso en la Academia Chilena de la Lengua“. In *Obras completas*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 2000, s. 315—316. [Chile y la Argentina son para mí un solo país —y mi país— no sólo por ascendencia y vínculos de la familia, sino porque fue allí que al volver me cupo el privilegio de vivir mi primera juventud del mundo de lo que fuera la “época del oro” del Buenos Aires de la década de los treinta. (...) Vivir en medio de lo más representativo del mundo intelectual y artístico que se congregaba allí en aquel momento. (...) Y fue allí, en ese mandato y en aquel momento, que fuera mi destino el elegir, escribir y publicar mi primer libro en... castellano.]

byl několikrát označen za jednoho z předchůdců magického realismu¹⁹ nejdůležitější aspekt tohoto směru, tedy přetvoření jihoamerické reality v cosi zázračného, zde chybí. Ve skutečnosti děj románu by mohl být zasazen na kterékoli místo na Zemi. Můžeme tedy dojít k závěrů, že *Poslední mlze* ke vstupu do literárního kanonu chybí dvě vlastnosti: vyzrálost a latinskoamerický duch.

Přes zřejmě komplikovaný vztah, který chovala Bombalová ke své vlasti a vice versa, během let došlo ke katarzi a byl jí uznán podíl, ať už přímý či nepřímý, na konci kreolismu v Chile. Zpětně je vydání románu *Poslední mlha* vnímáno jako počátek nového směru v chilské literatuře.

¹⁹ Cf. Camacho Delgado, José Manuel. „La narrativa chilena: criollismo, vocación urbana y desencanto“. In *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, rok, s. 464.

1. K problematice lyrické prózy

Tvorba Maríi Luisy Bombalové bývá nejčastěji charakterizována termínem „lyrická próza“. I bez bližší znalosti problematiky je většina recipientů schopna na základě intuice rozeznat, že jejich dojem z četby knihy, pohledu na krajinu, poslechu hudby či shlédnutí filmu byl lyrický. Zkušenější čtenáři snad dokážou vysvětlit, že pokud označíme knihu jako lyrickou, máme na mysli jisté prostředky stylu či jazyka, ale vcelku se i v literárně-teoretickém prostředí jedná o vágní kategorii, jejíž chápání se omezuje na specifické ztvárnění tématu, struktury, jazyka a tónu. Přetravávající nepřesnosti, které panují v používání tohoto termínu, spočívají v nedostatku teoretických prací, jež by sumarizovaly poznatky o poetice a stylistice lyrické prózy. Naším úkolem bude pokusit se o přesnější definici tohoto termínu. V první řadě se budeme snažit podchytit chápání pojmů „lyrický styl“ či „lyrika“. Brzy však uvidíme, že se jedná o nesnadný úkol.

Základy ke klasifikaci literárních textů byly položeny před více než dvěma tisíci lety ve starověkém Řecku. Dostupné znalosti a výsledky svého bádání v oblasti básnictví shrnul Aristotelés ve stati *Poetika*. Své pojednání uvádí slovy: „Budeme mluvit o básnictví vůbec a také o jeho druzích.“²⁰ Je tedy patrné, že Aristotelés měl v úmyslu obsáhnout celé pole poezie, ale to se mu povedlo jen zčásti. Ve svém pojednání se totiž podrobněji věnuje pouze tragickému básnictví a epice, ostatní druhy popsal pouze zběžně. Z lyrického básnictví se věnuje pouze dithyrambu; slovo „lyriké“ se v jeho spisu neobjevuje vůbec, ačkoli se v tehdejší době nejednalo o neznámý pojem. Výrazy „lyriké“, „lyriké techné“ či „lyriké melé“ Řekům sloužily pro označení poezie, která se zpívala za doprovodu lyry. Z uvedeného vyplývá, že původní pojetí lyriky se postupem let značně vychýlilo ze svého původního významu. Současně se v Řecku na rozvoji slovesnosti podílela také próza, avšak

²⁰ Aristotelés. *Poetika*. Přeložil Milan Mráz. Praha: Svoboda, 1996, s. 59.

na důležitosti nabyta až v helénistické době, kdy se dokonce snad poprvé literární svět setkal s míšením poezie a prózy v tzv. „menippské satiře“²¹.

Ve světle těchto poznatků se novější teorie, které se zaštiťují „klasickou aristotelskou triádou“, stávají spornými, jelikož podle jiných názorů se základní dělení literatury na epiku, lyriku a drama, tak jak ho chápeme dnes, ustanovilo až v 18. století. Ať už je původ dělení literatury na lyriku, epiku a drama jakýkoli, musíme si uvědomit, že před sebou máme „vysloveně heterogenní konfiguraci (...) a nutně docházíme k závěru, že klasická triáda má nepevné základy, že je oprávněna historicky, nikoli však analyticky“²². Nesourodost „základních pojmů poetiky“ vyplývá, mimo jiné, z aplikace pojmů původem vlastních básnictví na celou oblast literatury.

Mnoho badatelů se v průběhu staletí snažilo přispět svou trochou do genologického univerza a ačkoli byli často nepochybně poháněni snahou o nastolení pořádku v narůstajícím terminologickém zmatku, častá nedůslednost jejich argumentací a různé přístupy k otázce, která rovina či příznaky textu jsou rozhodující pro jednotné epické, lyrické či dramatické vymezení, vnesly do jakýchkoli snah o druhové či žánrové dělení další nejasnosti.²³ Protichůdné působení nesourodých teorií a působení času na trvanlivost pojmů znemožňují nejen snahy o celistvé pochopení a vymezení literárních žánrů a druhů, ale také znesnadňují pokusy o uchopení konkrétních literárních děl v jejich úplnosti. Zčásti za tímto zamotaným klubkem stojí snahy normativních poetik o systematické a dogmatické zafixování literárního univerza. V přirozeném sledu ve 20. století sílily hlasy volající po osvobození poetiky od taxonomických pout, což vyústilo v popření jakékoli existence literárního žánrů, například v myšlenkách Benedetto Croceho či „New Criticism“. V současné době se jeví jako nejschůdnější cesta

²¹ Pojmenována podle Menippa z Gadar, který se ve svých textech nedržel čistě prozaické formy, ale na některá místa vkládal verše.

²² Meyer, Holt. „Literární žánr“. In *Úvod do literární vědy*. Přeložil Miroslav Petříček. Ed. M. Pechlivanos et al. Praha: Hermann & synové, 1999, s. 76.

²³ Tomtu odpovídá Bachtinův pojetí dialogičnosti v rámci, kterého tvrdí, že „každý už *proslovený* a *prodebatovaný* předmět je na jedné straně osvěcen, na druhé zatemněn různorečovým sociálním míněním, cizí promluvou o něm“. Bachtin, Michail M. *Román jako dialog*. Přel. Daniela Hodrová. Praha: Odeon, 1980, s. 56.

ontologického náhledu na literární žánry a druhy, kterou razili například Emil Staiger či Ortega y Gasset. Vycházejí z myšlenky, že není přínosné roubování teorie na konkrétní modely, že nesmíme chápat „literární druhy nikoli jako předpisy, nýbrž jako faktické faktory, které řídí produkci vznikání literárních textů“²⁴.

Tato práce nechce a především ani nemůže aspirovat na roli utřiditele více než dvou tisíciletého nánosu nepřesností panujících okolo „základních pojmů poetiky“. Budeme však usilovat o zachycení podstaty lyrického stylu prostřednictvím co nejpřesnějšího a nejhlubšího popisu prostředků, jež propůjčují literárním textům právě lyrický charakter. Nejdříve bychom však preferovali obeznámit se podrobněji s ontologickým přístupem k literárním druhům a žánrům prostřednictvím teorie švýcarského literárního vědce Emila Staigera.

²⁴ Ibid., s. 78.

1.1. Ontologické pojetí literárních druhů

Staiger vyzdvihuje potřebu nového přístupu k pojmům „epický“, „lyrický“ a „dramatický“. Odmítá odvozování jejich podstaty z antického vzoru, kdy existoval omezený počet děl, a tak bylo možné nazývat „lyrickým“ takové básnické dílo, které svou fakturou, rozsahem a zvláště metrikou odpovídalo tomu, co vytvořilo devět klasických lyriků²⁵. Tento postup zůstává překvapivě aktuální, ačkoli je z patrných důvodů nepoužitelný. Totiž abychom mohli dle starého vzorce definovat například podstatu pojmu „lyrický“, museli bychom „srovnávat vzájemně balady, písně, hymny, ódy, sonety a epigramy, sledovat každý z těchto druhů po dobu jednoho až dvou tisíciletí a dopátrat se něčeho společného, co by zakládalo druhový pojem lyriky“²⁶. Všechno snažení však přijde nazmar ve chvíli, „kdy vstoupí nějaký nový lyrik s dosud neznámým vzorem“²⁷, protože v tom případě vše vybadané přestává platit. Staiger prosazuje odproštění se od bezmyšlenkového přejímání zažitých pojmů a vidí východisko v „*bezpředsudečném* sledování historických proměn a v odmítnutí každé systematiky jako nepřipustného dogmatu“²⁸. Při svém bádání volí jinou cestu. Uvažuje, že pokud všichni máme nějakou představu o tom, co znamená označení „červený“, stejně tak existuje všeobecně přijatá idea o pojmu „lyrický“; v podvědomí lidí je tedy představa lyrična, epična a dramatična, která odpovídá tomu, „co se obecně, bez jasného pojmového určení, označuje jako lyrické“²⁹. Přes zdánlivou pojmovou podobnost „lyriku“ v žádném případě nelze ztotožnit s „lyričnem“ či adjektivem „lyrický“, protože „lyrika vůbec nemusí být lyrická, a s lyričnem se setkáváme nejenom v lyrice“³⁰. Lyrično obvykle chápeme bezprostředně a přes zdánlivou vágnost tohoto pojmu dokážeme správně přiřadit prožitému zážitku, atmosféře, přečtené knize či básni adjektivum „lyrický“. Lyrično by totiž nikomu nemělo

²⁵ Staiger, Emil. *Poetika, interpretace, styl*. Přel. M. Černý, I. Chvatík, M. Špirit, M. Vajchr a O. Veselý. Praha: Triáda, 2008, s. 31.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid., s. 32.

³⁰ Ibid., s. 171.

být zcela neznámé, protože se jedná o „literárněvědné pojmenování fundamentální možnosti lidského bytí. Vyjevující se nejenom v prostoru literatury, ani ne pouze v oblasti umění, nýbrž všude tam, kde lidé žijí, mluví a jednají“³¹. Podobně, tedy jako formy lidské existence, popsal literární žánry také Ortega y Gasset: „Zásadním tématem umění je vždy člověk. Žánry chápané jako navzájem neredukovatelná, nutná a zásadní estetická témata, jsou široké úhly pohledu na klíčové aspekty lidského světa.“³² V každém případě „souvislost mezi lyričnem a lyrikou, epičnem a epikou, dramatičnem a dramatem existuje. Kardinální příklady lyrična se budou nepochybně nacházet v lyrických skladbách, příklady epična v eposech“³³. Lyrično je „podstatným stylovým rysem, na němž jednotlivé literární dílo může mít větší či menší účast“³⁴ a tato odlišnost má za následek bohatství vzniklých forem. Pokud přijmeme tuto hypotézu, měli bychom napříště správně aplikovat aktualizované pojmy „epický“, „lyrický“ a „dramatický“.

Z uvedeného vyplývá, že Staiger bojuje za odproštění se od taxonomického nánosů vágnosti, které jsme výše navrhli také, avšak Staiger v této činnosti zachází ještě dále. Chce aby pojmy „lyrický“ a „lyrika“ setřásly svazující automatické reference na literární oblast, protože slova „*lyrický*“ jsem mohl zakusit při pohledu na nějakou krajinu, co je *epické* třeba při spatření proudu uprchlíků, smysl slova *dramatický* mi mohla vštípit nějaká hádka“³⁵.

³¹ Ibid., s. 175.

³² Ortega y Gasset, José. *Meditace o Quijotovi*. Přel. Martina Mašínová. Brno: Host, 2007, s. 65.

³³ Staiger, Emil. Op. cit., s. 32.

³⁴ Ibid., s. 171.

³⁵ Ibid., s. 32.

1.2. Druhové míšení

Na bázi revidovaných poetických pojmů pak Staiger formuloval své ideje týkající se problematiky míšení druhů a táže se, zda „nepředstavuje vážné ohrožení a nemůže vést k naprosté nevázanosti“³⁶. Za škodlivé považuje prostupování lyriky, epiky a dramatu, které má za následek nekvalitní díla. Ve chvíli kdy se však mísí lyrično, epično a dramaticko „neznamená to nic jiného, než že dílo působí intenzivně svou náladou, je názorné a je cílevědomé“³⁷. Jako kladné hodnotí „rozrušování systému žánrů“³⁸ také Holt Meyer. Odmítá, že by tento proces ve svém důsledku zpochybňoval a zeslaboval jakékoli snahy o katalogizace žánrů či druhů. Právě naopak, „tendence k rozrušování systému žánrů (...) vede k zostřenému uvědomování žánru, a právě proto je na něm ještě závislejší.“³⁹

Jak už bylo výše řečeno, žánrové či druhové přibližování až míšení prostupuje historii literatury již od jejího počátečního stádia. Ve vlnách tato tendence nabývala a znovu pozbývala na oblíbenosti. Dvacáté století a především nástup avantgardních hnutí bylo jedním z období vzestupu překračování žánrových hranic. V rámci latinskoamerického literárního světa o žánrově obtížně zařaditelných textech v referenci k první polovině 20. století mluví, mezi mnoha jinými, Ferreira González. Vznik děl se specifickou estetikou popisuje takto:

Při analýze vývoje literárních projevů v této době přechodu, tedy v prvním desetiletí 20. století, můžeme sledovat, kromě jiného, změnu výrazových vzorců v různých žánrech, což ovlivňuje jak čistě formální plán, tak tematickou oblast. Lyrika se definitivně zbavuje metrických omezení a navíc je uspíšen vznik neobvyklého estetického průlomu, když dochází k omezení lingvistické koheze

³⁶ Ibid., s. 174.

³⁷ Ibid.

³⁸ Meyer, Holt. Op. cit., s. 83.

³⁹ Ibid.

básně tím, že se začnou používat různé vrstvy jazyka a yuxtapozice novým způsobem, a tím se básnické dílo přiblíží k próze.⁴⁰

K této renovované tendenci řadí tyto texty: Nerudova⁴¹ *Obyvatele a jeho naděje* (El habitante y su esperanza, 1926), *Nářky* (Los gemidos, 1922) a *Zápisky Raimunda Contrerase* (Escritura de Raimundo Contreras, 1929) od Pabla de Rokha.⁴² Nerudově próze *Obyvatel a jeho naděje* je přisuzován přídomek „básnický“ či „lyrický“ také jinými teoretiky, například Jaimem Conchou, který ovšem chápe toto dílo jako „báseň vědomě prostoupenou prozaismy, jejíchž hlavní funkce je spojit zpěv s nejobyčejnějšími a nejasnými vrstvami každodenní existence“⁴³. Concha dále přirovnává komplikovanou literární situaci v celé Hispanoamerice k uzlu, ve kterém jsou spleteny a propojeny kreolismus, avantgarda a nová próza:

V případě Chile se pokračuje bez přerušení kontinuity od *Obyvatele a jeho naděje* až k novátorským vyprávěním Marii Luisy Bombalové; a na její ireálný a přízračný statek můžeme přejít

⁴⁰ Ferreiro González, Carlos. *La prosa narrativa de vanguardia en Chile (tesis doctoral)*, s. 25. [Al analizar la evolución de las manifestaciones literarias en esa etapa de transición correspondiente a la primera década del XX, observamos, por encima de todo, un alejamiento de las fórmulas expresivas en los distintos géneros y que afectan tanto al plano estrictamente formal como al ámbito temático. La lírica se deslinda definitivamente de las constricciones métricas. Además, se anticipa una ruptura estética inusitada al eliminar la cohesión lingüística del poema, introducir diferentes niveles de lengua y utilizar la yuxtaposición de manera que se acerque el poema a la prosa.].

⁴¹ Bombalová konzultovala často své texty s Pablem Nerudou. Dokonce je známo, že *Poslední mlha* a sbírka *Sídlo na zemi* (Residencia en la tierra, 1935), kromě toho, že vyšly ve stejném roce, vznikaly také na stejném místě, u jídelního stolu v Nerudově buenoairském bydlišti. „Začala jsem psát *Poslední mlhu*, zatímco Pablo tvořil básně ze *Sídla na zemi*. Oba jsme psali v kuchyni v jeho domě. (...) Knihu jsem dokončila, když byl Pablo ve Španělsku, a tak jsem mu ji poslala. Vlastnila jsem překrásný dopis, ve kterém mi Pablo psal: ‚Uspořádal jsem večírek a přišel Federico, Aleixandre a všichni kamarádi a oslavovali jsme tvoji knihu.‘ Říkal mi, že jsem popsala svět, který se zdál prostoupený čistou vodou, závanem tajemství... (Bombal, María Luisa. „Testimonio autobiográfico“. *Obras completas*, 2000, s. 336—337).

⁴² Cf. González, Carlos Ferreiro. *La prosa narrativa de vanguardia en Chile*. A Coruña: Universidade da Coruña, 2006, s. 13—14. 2006, s. 496.

⁴³ Concha, Jaime. Op. cit., s. 20. [(...) el poema está plagado deliberadamente de prosaísmos, cuya función principal es atar el cántico a los niveles más banales y opacos de la existencia cotidiana.]

z venkovského světa kreolského Marty Brunetové, ženy, která je žebrem, ženskou a feministickou verzí Latorreho.⁴⁴

Verani chápe přibližování žánrových hranic a lyrizaci prózy jako základní charakteristiku avantgardní prózy. Reprezentativními produkty této tendence měly být „romány básníků“. Znovu jmenuje literární dílo *Obyvatel a jeho naděje, Bílá a černá země* (País blanco y negro, 1929) od Rosamela del Valle a románovou tvorbu Vicenta Huidobra od *Cida Válečníka* (Mio Cid Campeador, 1920) po *Tři příkladné romány* (Tres novelas ejemplares) z roku 1935. Tato díla vnímá jako základ pro pozdější velkou prózu, jako zlomová díla. A znovu uvádí roku 1935 jako bod, ve kterém možnosti předestřené předchozí skupinou spisovatelů došly konsolidace a propracovanější umělecké realizace v dílech Borgese, Bombalové, Onettiho a jiných.⁴⁵ Jak jsme se právě na reprezentativním vzorku ukázali, fenomén žánrového přibližování nebyl ničím neobvyklým i v poněkud ztrouchnivělém chilském literárním světě. Vědomé rušení žánrových hranic totiž sloužilo jako jeden z prostředků hledání nového, adekvátního výrazu. Když se tedy Kostupulos-Coopermanová ve své studii táže po důvodu neustálé oscilace Bombalové mezi prózou a poezií a zajímá ji, zda takto psala, protože „byla zachycena ve víru literárních avantgardních proudů té doby, nebo hledala umělecký prostředek, jenž by byl nejvhodnější pro tvorbu, kterou chtěla tvořit“⁴⁶, musíme odpovědět, že obě odpovědi jsou správné. Staré způsoby psaní nebyly schopny správně reflektovat problémy nové generace, a tak zástupci z řad umělců hledali způsob, jak vyřešit tento rozpor. Bombalová toužila vykreslit životní osudy problematických hrdinek, k čemuž jí nejlépe sloužila próza založená na kontrastu

⁴⁴ Ibid., s. 22. [En el caso chileno, se pasa sin solución de continuidad de El habitante y su esperanza a los innovadores relatos de María Luisa Bombal (...); y se puede transitar a su hacienda irreal y fantasmática desde el mundo rural eminentemente criollista de Brunet, la mujer que es el costado y la versión femenina y feminista de Latorre.]

⁴⁵ Cf. Verani, Hugo J. „La heterogeneidad de la narrativa vanguardista hispanoamericana“. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1988, vol. 25, núm. 48, s. 117—127.

⁴⁶ Kostupulos-Cooperman, Celeste. Op. cit., s. 2. [Was Bombal simply caught up in the literary vanguard movements of the period, or was she searching for an artistic medium that was more suitable to the type of material that she wanted to elaborate?]

smyslových vjemů, tudíž próza na rozhraní s poezií. Tak mohla uplatnit své vlohy básničky a vypravěčky. Doba jí umožnila experimentovat se začleněním tradičních lyrických prvků do prózy a sledovat výsledný efekt. „Myslím si, že v jádru jsem básnička. Jsem básnička, která píše prózu. Jsem básnička, ale protože mám francouzské vzdělání jsem ztělesněná logika.“⁴⁷

Janáková-Večerková v rámci míšení lyrického stylu s prózou věnuje svoji pozornost problematice názvosloví. Pojem „lyrická próza“ chápe jako nedostačující, jelikož nevystihuje součinnost epického a lyrického stylu v dílech tohoto typu, jež společným působením přeměňují prózu „v novou uměleckou jednotku“⁴⁸. V českém literárním prostředí se kromě termínu „lyrická próza“ zažilo také pojmenování „lyrizovaná próza“ pro řadu děl z třicátých a čtyřicátých let 20. století, jež vykazovala charakteristické znaky jako specifickou stylizaci textu, využití básnické obraznosti, rytimizaci projevu a zvukovou organizaci věty. Toto označení je však také nedostačující, „neboť ne každá *lyrizovaná próza* může být považována za *prózu lyrickou*“⁴⁹. Janáková-Večerková považuje za nejpřiléhavější, avšak zároveň velmi řídce užívané, označení „próza lyricko-epická“. Pokud přihlédneme k původnímu a korektnímu rozlišení epiky a prózy, nelze než nesouhlasit, že termín „lyrická próza“ je nedostačující, avšak stejně jako Janáková i my se budeme přidržovat tohoto ustáleného označení.

⁴⁷ Bombal, María Luisa. „Testimonio autobiográfico“. Op. cit., s. 339. [Yo creo que, en el fondo, soy poeta, mi caso es el del poeta que escribe prosa. Yo soy poeta, pero como tengo una educación francesa, también soy la lógica personificada.]

⁴⁸ Janáková-Večerková, Daniela. *Ekologická problematika v ruské sovětské próze (od přelomu století do současnosti)*. Praha: Univerzita Karlova, 1991, s. 63.

⁴⁹ Janáková-Večerková, Daniela. Op. cit., s. 64.

1.3. Prostředky lyrického stylu

Nyní se konečně seznámme s některými podstatnými stylovými, tematickými a kompozičními prostředky, jež charakterizují lyrický styl, respektive lyrickou prózu.

Staiger se na základě četby a analýzy některých skladeb německé lyrické poezie pokusil stanovit základní rysy lyrického slohu, které pojmenována „ideje lyrična“. Jsou jimi „jednota hudby slov a jejich významu, bezprostřední působení lyrična bez výslovného porozumění; nebezpečí rozplynutí, zažehnávané refrémem a jinými druhy opakování; vzdání se gramatické, logické a názorné souvislosti; poezie osamělosti, již mohou vnímat jen jedinci stejného naladění: to vše znamená, že lyrická poezie nezná distanci.“⁵⁰ Neexistence distance znamená nutnost čtenářova ztotožnění se s dílem a zároveň dílo může vzniknout jen za podmínky, že je básník naprosto identifikován se svým materiálem, se svou výpovědí. Staiger zrušení distance ve vztahu čtenář—dílo a básník—výpověď uvádí termínem „vzpomínka“. Ačkoli gramatickým časem lyrična je prezéns, básník čerpá z minulosti: „Minulost jako námět vyprávění patří paměti. Minulost jako lyrické téma je pokladnicí vzpomínek.“⁵¹ Básník však může být pohroužen do minulých, současných i budoucích dějů, avšak vždy se tak děje prostřednictvím „vzpomínky“.

Jonathan Culler podle svých slov vychází z klasifikace starých Řeků a vyzdvihuje konkrétně jejich poznatky o kategorizaci literárních děl podle charakteru vypravěče. V lyrice vystupoval nejčastěji vypravěč v první osobě, v epice vypravěč mluví především svým hlasem, ale nechává také zaznít postavy a v dramatu mluví pouze postavy. Culler sice vychází z klasického dělení žánrů, ale dodává, že lyrika v současnosti představuje především „asociativní a imaginativní práci s jazykem“⁵². Dále upozorňuje na nutnost odlišení hlasu, který promlouvá a hlasu autora. V narativu či epice je takové rozlišení nezbytné, protože

⁵⁰ Staiger, Emil. Op. cit., s. 60.

⁵¹ Ibid., s. 62.

⁵² Culler, Jonathan. *Krátký úvod do literární teorie*. Přeložil Jiří Bareš. Praha: Host, 2002, s. 84.

tyto dva hlasy ve většine případu nejsou totožné, zatím co v lyrice je jejich vztah mnohem bližší, protože „lyrické skladby jsou fikčními nápodobami osobní promluvy. Interpretace básně je průnikem k podstatě postojů mluvčího na základě náznaků obsažených v textu a našich všeobecných vědomostí o mluvčích a běžných situacích“⁵³.

Magali Fernándezová ve své studii využívá definice lyrického románu, kterou podal Ralph Freedman:

Lyrický román je hybridní žánr, která používá román k tomu, aby se přiblížil k funkci básně. Lyrický román se snaží spojit člověka a jeho svět subjektivní a zároveň esteticky objektivní formou. V podstatě to, co odlišuje lyrické od nelyrického, je odlišné pojetí „objektivnosti“. A „lyrický“ román může vzniknout pouze, když autorova kosmovize je klíčová nejenom při interpretaci sebe samého, ale také při výkladu postav, jejich okolností a světa, který vynalezl. Jinými slovy, v lyrickém románu, se vypravěč a hlavní postava slučují, aby vzniklo „já“, které nám předává jeho zkušenosti prostřednictvím obrazů.⁵⁴

Podle Janákové-Večerkové zvláštnost lyrické prózy „pramení z její blízkosti k lyrice, která se projevuje především lyrickým, subjektivním viděním a vnímáním skutečnost prostřednictvím lyrického hrdiny“⁵⁵. Jako zásadní se v lyrické próze jeví úloha vypravěče, která má za následek upozadění příběhu či děje, jelikož „daleko důležitější roli než příběh sám hraje jeho výklad“⁵⁶. Není neobvyklé, že hlavní postava a vypravěč jsou totožní. Typické pro lyrickou prózu je také to, že „veškeré dění

⁵³ Ibid., s. 85.

⁵⁴ Fernández, Magali. *El discurso narrativo en la obra de María Luisa Bombal*. Madrid: Editorial Pliegos, 1988, s. 63. [La novela lírica es un género híbrido que usa la novela para acercarse a la función de un poema. La novela lírica trata de combinar al hombre y su mundo de forma subjetiva y, a la vez, estéticamente objetiva. Esencialmente lo que distingue a lo lírico de lo no-lírico es un concepto distinto de objetividad. Y la novela lírica sólo puede surgir cuando la cosmovisión del autor es la llave no sólo para interpretarse así mismo, sino también a sus protagonistas, a su circunstancia y al mundo que ha contribuido a forjar. En otras palabras, en la novela lírica, el narrador y el protagonista se combinan para crear un yo que nos transmitirá sus experiencias por medio de imágenes.]

⁵⁵ Janáková-Večerková, Daniela. Op. cit., s. 64.

⁵⁶ Ibid.

je v ní propouštěno jakoby prizmatem vnímání lyrického hrdiny“⁵⁷. Co se týče postav, kromě hrdiny či vypravěče, se setkáváme nejčastěji s omezeným počtem dalších jednajících postav a ty jsou navíc vybrány pečlivě tak, aby byly spjaty s hlavní postavou a dokreslovaly nějaký způsobem její charakter. Oslabení dějovosti je nadále umocněno řazením epizod, které obvykle nejsou uspořádány chronologicky, a navíc často zůstávají nedokonečny, tudíž většinou nerozvíjí postavu hrdiny, ale naopak součást děje „tvoří proměny stavu hrdinova vědomí, jeho nálad, pocitů, prožitků představ a vzpomínek a v neposlední řadě ji pomáhají vytvářet také bohatá přírodní líčení“⁵⁸. Obraz krajiny vyvolává poetickou atmosféru a navíc dokresluje vnitřní svět hrdiny. Na rozdíl od epiky je v lyrické próze o „tlumočení emocionálního dojmu, který zobrazovaná krajina vyvolává, nikoli o všestranně přesné a úplné líčení nebo detailní popis“⁵⁹. Kompozičně lyrická próza tíhne k formě kroniky, ale také se často setkáváme s formou retrospektivních monologů, čímž dochází ke střídání různých časových a emocionálních témat a rovin. Tematicky se lyrická próza nejčastěji soustředí na oblast venkova, přírody a intimních lidských vztahů.

Jiný náhled nám prostřednictvím teorie typů narativních promluv poskytuje Lubomír Doležel, který chápe narativ, tedy prózu, jako žánr, jenž slučuje promluvy „jednoduchých“ žánrů, tedy žánru lyrického prostřednictvím básnickovy promluvy a žánru dramatického prostřednictvím promluv jednajících postav. Před čtenářem se tedy skládá obraz o narativním světě z informací, jež jsou mu poskytovány vypravěčem a postavami. Pokud v našem textu, silně převažuje promluva vypravěče a promluvy postav jsou oslabeny, obnažuje se jeho lyrická stránka.⁶⁰

Pokud provedeme syntézu dílčích poznatků, pak nutně musíme dojít k závěru, že důležitou úlohu v rámci lyrického románu sehrává sám autor, který ruší „distanci“ mezi sebou a svou výpovědí. Děje se

⁵⁷ Ibid., s. 65.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Cf. Doležel, Lubomír. „Typy narativních promluv“. In: *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel, 1993.

tak prostřednictvím lyrického subjektu v poezii a vypravěče v próze, jejichž specifická pozice sebou nese lyrické vyznění žánru.

2. Lyrický román *Poslední mlha*

Bombalová ve svých románech a povídkách nenaplnuje očekávání tradičního čtenáře. Transformuje žánr, od kterého se očekává rozumem rekonstruovatelná časová posloupnost a dodržování principu příčina–následek. V románu *Poslední mlha* do žánrového rámce prózy vložila lyrikou inspirované prvky jako vnitřní monolog a množství obrazů. Odkrývá symbolický vztah mezi vnitřními a vnějšími světy hlavní postavy a následně je předkládá čtenáři jako objektivní prostřednictvím, již zmíněných, obrazů založených na představách, vzpomínkách a snech. Setkáváme se s příběhem hrdinky, jež byla vytržena ze svého společenského prostředí a musí se střetávat s bariérou mezi ní a ostatními postavami. Ve vztazích s lidmi je hrdinka odkázána k nekomunikaci, a tak se jejím útočištěm stává příroda, jejíž vyobrazení tímto zdůrazňuje odcizení hlavní postavy a zároveň je prosycena symbolickými elementy, jež společně s ostatními prvky mají za následek podíl na lyrickém vyznění románu. Kde však především tkví lyričnost románu *Poslední mlha*? Naši pozornost v následujících kapitolách zaměříme nejdříve na složku příběhu a později se přeorientujeme na způsob, jakým je nám zobrazený svět představován, tedy na diskurzivní složku. V první řadě se však krátce seznámme s tematickou stránkou tohoto románu.

2.1. Téma

Tvorba mnohých spisovatelek byla a bude odsouzena k posuzování toho, jak jejich tvorba přispěla ke zrovnoprávnění pozice muže a ženy v soudobé společnosti. Nejinak se děje v případě Bombalové. I ona byla na základě svého odkazu nazývána „průkopnicí prózy, která zkoumá konfliktivní vnitřní realitu hispanoamerické ženy v jejím společenském a rodinném kontextu“⁶¹ nebo spisovatelkou „hlasitého svědectví situace latinskoamerické ženy ve světě ovládaném mužskými hodnotami“⁶². Nicméně sama Bombalová několikrát uvedla, že problematika postavení ženy ve společnosti ji tematicky nezajímala. Nechtěla se podílet na soudobém feministickém hnutí a nebylo jejím úmyslem bojovat za přehodnocení mužské a ženské role v latinskoamerické společnosti. Naopak uznávala rozdíly mezi mužem a ženou a chápala je jako zdroje odlišného, avšak zároveň obohacujícího pojetí světa.

Jistěže muž a žena byli vždy velmi odlišní. Muž je rozum, ví víc, je *the power in the trone*, zatím co žena je čistý cit. Myslím si, že láska je to nejdůležitější v životě ženy... Žena je čisté srdce, na rozdíl od muže, který je šedá kůra mozková... Proto si nerozumí... A styl ženy je méně drsný, méně realistický. Řekla bych, že je to styl, který vychází ze srdce, protože my ženy jsme citově a ne materialisticky založené.⁶³

⁶¹ Fernández, Magali. Op. cit., s. 29. [(...) iniciadora de una narrativa que examina la conflictiva realidad interior de la mujer hispanoamericana dentro de su contexto familiar y social.]

⁶² Guerra-Cunningham, Lucía. „María Luisa Bombal“. In *Escritoras chilenas*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1999, s. 224. [online]. [cit. 2011-02-05]. Dostupné na: <<http://books.google.cz>>. [*La última niebla* es también una fuerte denuncia de la situación de la mujer latinoamericana en un mundo dominado por valores masculinos.]

⁶³ Bombal, María Luisa. „Testimonio autobiográfico“. Op. cit., s. 338. [Claro que siempre el hombre y la mujer han sido muy diferentes. El hombre es intelecto, sabe más, es *the power in the trone* mientras la mujer es puro sentimiento. Yo creo que el amor es lo más importante en la vida de una mujer... La mujer es puro corazón, a diferencia del hombre que es la materia gris... Por eso no se entienden... Y el estilo de la mujer es menos áspero, menos realista; es un estilo más del corazón, diría yo, porque las mujeres somos sentimentales y no materialistas.]

Tvorba chilské spisovatelky nepochybně vychází z problematičtějšího vztahu mezi oběma pohlavími. Jakkoli však nechceme přispívat ke stereotypizaci ženské literatury⁶⁴, myslíme si, že povaha tématu nebyla volena za účelem snah o širší společenský dopad, nýbrž pro Bombalovou vyplynula přirozeně. Lyrický básník chová ke své tvorbě velmi specifický vztah; specifický svou blízkostí, aby totiž básník dosáhl lyrického vyznění, musí nutně smazat distanci mezi sebou a výpovědí⁶⁵. Tudíž lyričtí se nachází v tvorbě silného osobního charakteru a tvorba Bombalové vycházela z nejnějnější potřeby zachytit vlastní obavy, trápení, touhu po naplnění tužeb. Jinými slovy, Bombalová pátrala „po odpovídajícím žánru, který by ji umožnil co možná nejlépe vyjádřit svou zkušenost ženy a spisovatelky“⁶⁶. Osobní charakter prózy vede k tomu, že většina odkazů k vnějšímu světu funguje jako zrcadlový obraz vnitřního vědomí nejen hlavní postavy, ale zčásti také samotné autorky. Specifická ženská senzibilita je jedním z dalších zdrojů lyričnosti v její tvorbě. Odkud tedy pramenil Bombalové evidentně pochmurný náhled na vztah mezi mužem a ženou?

Bombalová v několika rozhovorech naznačila, že jejím celoživotním inspiračním zdrojem byl ne příliš šťastný milostný vztah s Eulogiem Sánchezem Errazurizu⁶⁷. V rozhovoru, který poskytla Lucii Guerrové, okomentovala zdrženlivě tento vztah a vliv, který měl na první román:

⁶⁴ Mattaliová formuluje tento stereotyp: „Ženy píšou především o tom, co se jim stalo, protože jejich symbolický svět se omezuje na šíři jejich biografií.“ Mattalia, Sonia. *Máscaras suele vestir (Pasión y revuelta: escritura de mujeres en América Latina)*. Madrid: Iberoamericana, 2003, s. 199. [Las mujeres escriben, fundamentalmente, sobre lo que les pasó porque su universo simbólico se reduce a la estrechez de su biografía.]

⁶⁵ Cf. Staiger, Emil. Op. cit., s. 60.

⁶⁶ Kostopulos-Cooperman, Celeste. Op. cit., s. 6—7. [María Luisa appears to have been searching for a genre that would permit her to communicate as fully as possible, her experience as a woman and as a writer.]

⁶⁷ V roce 1941 se Bombalová dostala na přední stránky novin poté, co v Santiagu de Chile na Eulogia třikrát vystřelila. Ten naštěstí střelbu přežil a spisovatelka se po několika měsících ve vazbě dostala na svobodu. Po tomto incidentu Bombalová z pochopitelných důvodů opět opustila svou rodnou zemi a na dlouhou dobu zamířila do Spojených států amerických.

Poslední mlha je inspirována tím, jak jsem měla milence, kterého jsem ve skutečnosti neměla. Moje první milostná zkušenost byla dost strašná. Já jsem ho brala jako svého manžela. Ten román má dost tragický a nepříjemný autobiografický základ... (...) Dost tragický, ale člověk nemůže mluvit o tajemstvích svého srdce a duše... Jsou tajemstvími, která člověk nemůže jen tak položit na stůl, protože se tak stávají veřejnými... Ten román je založen na mé první lásce, která skončila jako rána z čistého nebe.⁶⁸

Silná vazba mezi vnitřním prožíváním spisovatelky a její potenciální tvorbou mohla být také důvodem již zmíněného brzkého uměleckého umlčení. Ve Spojených státech amerických se Bombalová znovu vdala, tentokrát pravděpodobně šťastně, a začala zde žít „normálním“ rodinným životem. Americký nakladatel jí navrhl, aby prodloužila a přepracovala román *Poslední mlha*. Tímto počinem vstoupila do literárního světa, který byl řízen zákony komerčního úspěchu, které byly tolik vzdálené upřímným snahám Bombalové. Tak roku 1947 vyšel román *House of the Mist* nová, podstatně delší, avšak vyzněním chudší verze románu *Poslední mlha*. Z pochopitelných důvodů Bombalová s tímto výtvozem nebyla spokojena a nikdy jej plně nepřijala za svůj. Vydání adaptace podobného charakteru přirozeně nepřidalo jejímu tvůrčímu sebevědomí a mohlo přerušit přirozený umělecký vývoj, když musela přijmout techniky nutné pro začlenění se do nového prostředí, avšak neodpovídající jejímu naturelu.

⁶⁸ Bombal, María Luisa. „Testimonio autobiográfico“. Op. cit., s. 336. [Bueno, *La última niebla* está inspirada en haber tenido un amante que no tuvo... Mi primera experiencia amorosa fue bastante espantosa, yo lo puse a él como marido, la novela tiene una base autobiográfica bastante trágica y desagradable... (...) ...bastante trágica, pero uno no puede hablar de los secretos del corazón y del alma... Son los secretos que uno no puede estar poniendo en la mesa porque se hace algo público... La novela está basada en mi primer amor, que terminó a balazo limpio.]

2.2. Prostor

Román *Poslední mlha* začíná příjezdem novomanželů do starého venkovského domu. Již na těchto prvních řádcích se setkáváme s technikou, která se prolíná celým románem: propojení vnitřních stavů protagonistky, jež se díky silně subjektivnímu typu vypravěče promítají do zobrazení okolního prostředí.

El vendaval de la noche anterior había remojado las tejas de la vieja casa de campo. Cuando llegamos, la lluvia goteaba en todos los cuartos.

–Los techos no están preparados para un invierno semejante

–dijeron los criados al introducirnos en la sala, y como echaran sobre mí una mirada de extrañeza, Daniel explicó rápidamente:

–Mi prima y yo nos casamos esta mañana.

Tuve dos segundos de perplejidad.

«Por muy poca importancia que se haya dado a nuestro repentino enlace, Daniel debió haber advertido a su gente» –pensé, escandalizada.

A la verdad, desde que el coche franqueó los límites de la hacienda, mi marido se había mostrado nervioso, casi agresivo.

Y era natural.

Hacía apenas un año efectuaba el mismo trayecto con su primera mujer; aquella muchacha huraña y flaca a quien adoraba, y que debiera morir tan inesperadamente tres meses después. Pero ahora, ahora hay algo como de recelo en la mirada con que me envuelve de pies a cabeza. Es la mirada hostil con la que de costumbre acoge siempre a todo extranjero (s. 55).⁶⁹

⁶⁹ [Předchozí noc bouře smáčela střechu starého venkovského domu. Když jsme přijeli, déšť zatékal do všech pokojů. „Střecha není připravena na podobnou zimu,“ řekli sluhové, když nás vítali v hale, a udiveně se na mě podívali. Daniel vše rychle objasnil: „Moje sestřenice a já jsme se dnes ráno vzali.“ To mě zarazilo. „Přestože našemu náhlému sňatku nebyla přikládána důležitost, měl s ním Daniel obeznámit své lidi,“ pomyslela jsem si pobouřeně. Ve skutečnosti od doby, kdy auto překročilo hranice statku, byl můj manžel nervozní, skoro agresivní. Ale to bylo přirozené. Ani ne před rokem jel stejnou trasu se svou první ženou. S tou plachou a hubenou dívkou, kterou zbožňoval a jež nečekaně zemřela o tři měsíce později. Ale nyní, nyní

Dům, jenž je tradičně chápán jako pozitivní prostoru dostředivého charakteru, kde hrdina nachází svou ochranu a útočiště, nabývá v tomto románu opačného významu. Hrdinka ho chápe jako uzavřený a negativní prostor znehybňující nečinnosti, a proto hranice, které ji oddělují od otevřeného, dynamického světa se snaží neustále překračovat. Ochranitelskou roli domu zčásti přejímá les a obecně příroda, jež se nacházejí za hranicemi Danielova statku. Hrdinka poprvé překračuje tuto hranici při příležitosti pohřbu neznámé dívky, kdy ji nesnesitelné ticho donutí uprchnout do blízkého lesa.

Atravieso casi corriendo el jardín, abro la verja. Pero, afuera, una sutil neblina ha diluido el paisaje y el silencio es aún más inmenso.

Desciendo la pequeña colina sobre la cual la casa está aislada entre cipreses, como una tumba, y me voy a bosque traviesa (...).

Esquivo siluetas de árboles, a tal punto estáticas, borrosos, que de pronto alargo la mano para convencerme de que existen realmente.

Tengo miedo. En aquella inmovilidad también en la de esa muerta estirada allá arriba, hay como un peligro oculto.

Y porque me ataca por vez primera, reacciono violentamente contra el asalto de niebla.

¡Yo existo, yo existo —digo en voz alta— y soy bella y feliz! Sí, ¡feliz!; la felicidad no es más que tener un cuerpo joven y esbelto y ágil (s. 59).⁷⁰

je v jeho pohledu, kterým mě zahrnuje od hlavy až k patě, něco podezřavého. Je to nepřátelský pohled, kterým obvykle přijímá vše neznámé.]

⁷⁰ [Rychle přecházím přes zahradu, otevírám mříž. Venku ale jemný opar rozředil krajinu a ticho je ještě intenzivnější. Scházím pahorek, na kterém se nachází dům izolován mezi cypřiši jako hrobka, a jdu do přilehlého lesa (...). Obcházím siluety stromů, v té chvíli tak nehybné a rozmazané, že musím natáhnout ruku, abych se přesvědčila, zda opravdu existují. Mám strach. V této nehybnosti a nebyhlosti mrtvé tam nahoře je jakoby ukryto nebezpečí. A jelikož na mě útočí poprvé, prudce reaguji proti mlžnému napadení. „Já existuji, já existuji!“ říkám hlasitě: „A jsem krásná a šťastná! Ano, šťastná! Štěstí není nic jiného, než mít mladé, štíhlé a hbité tělo.“]

V tomto krátkém úryvku se poprvé objevuje několik elementů, jež se v románu v různých podobách opakují a podílejí se na lyrickém vyznění románu. Za prvé, jak už je zmíněno výše, hrdinka cítí neodbytnou potřebu odstředivého pohybu pryč z domu do přírody. V tomto případě za tímto únikem stojí nesnesitelné ticho, které hrdinka přeruší až svým vlastním výkřikem. Ticho a neustálá snaha zapudit ho je jedním z dalších stále se opakujících momentů. Dále se zde setkáváme s důrazem, který je kladen na tělesnost a vzhled vůbec. V neposlední řadě musíme zmínit strach ze smrti. Těmito a ostatním se budeme věnovat v dalších kapitolách. V tuto chvíli je nezbytné zmínit se o symbolu mlhy.

Jedním z nejcharakterističtějších surrealistických rysů románu *Poslední mlha* je využití poetiky snu. Sny totiž tvoří neoddělitelnou součást skutečnosti a navíc jsou natolik uvěřitelné, že vytváří svět iluzí, kde je jen velmi malý rozdíl mezi racionálním a iracionálním. Přechod do oblasti nevědomí ohlašuje právě přítomnost mlhy. Ze začátku hrdinka čelí jemnému oparu, jenž mlha postupně prorůstá a prostupuje její okolní prostředí jak v rovině horizontální, tak vertikální. Na konto přítomnosti mlhy ve své prvotině Bombalové uvedla, že ji do románu vložila, „protože v době, kdy se odehrála ta příšerná tragédie⁷¹, bylo v Santiagu plno mlhy a já jsem ji pak zbásnila“⁷². Ačkoli by slova autorky mohla působit dojmem bagatelizace elementu mlhy, myslíme se, že dokazují opak. Mlha funguje jako prvek, jenž ruší distanci autora a jeho materiálu. Nejdřív prostoupila určitý moment autorčina života a později vstoupila také do fiktivního románové světa.

V rámci opozic, o kterých se zmíníme později, mlha zastává důležitou roli. Ve své podstatě se totiž jedná o ambivalentní element. Mlha totiž vytváří snovou atmosféru, ve které se rozplývá konkrétnost předmětů, a tak zesiluje prostorovou a existenciální dezorientovanost a zmatenost vypravěčky. Na druhou stranu technika kontrapunktu reality a ireálna navozená mlhou vyžaduje aktivní spolupráci ze strany čtenáře,

⁷¹ Pravděpodobně má na mysli den, kdy vystřelila na Eulogia Sáncheze Errazurizu.

⁷² Bombal, María Luisa. „Testimonio autobiográfico“. Op. cit., s. 337. [En la novela yo puse la niebla de Santiago porque, mientras ocurría esa tragedia terrible, había mucha niebla en Santiago, pero después yo la poeticé.]

jenž si neustále musí vytvářet soudy o tom, co se opravdu děje. Přítomnost mlhy mu může sloužit jako vodítko, jako pomocná signál, jenž ohlašuje přechod z reálného světa do snové ireálnosti. Jinými slovy, mlha funguje jako metafora stupně odcizení vypravěčky a podtrhuje její odtržení od vnější reality. Tuto funkci bychom mohli označit za primární. V dalším plánu mlha navozuje také atmosféru nehybnosti a strnulosti okolní krajiny a tímto reflektuje vnitřní životní pocit hrdinky.

Nejasné přechody mezi reálným a smyšleným světem hrdinky, mezi jejím stavem snění a bdění, je umocněn častým vkládáním pasáží popisujících její ospalost:

Me acomete una extraña languidez (s. 61)⁷³.

Hay días en que me acomete un gran cansancio (s. 72)⁷⁴.

Estoy ojerosa (...). Treto de imponerme cierto reposo (s. 73)⁷⁵.

K naprostému smíšení reálného a ireálného světa nastává při návštěvě anonymního města. Hrdinka nadále nebude schopna odlišit skutečné od smyšleného. Totální přechod do světa iluzí ohlašuje mlha, která vniká do hostitelského domu a stává se v tomto prostoru všudypřítomnou. „Hace varias horas que hemos llegado a la ciudad. Detrás de la espesa cortina de niebla, suspendida inmóvil alrededor de nosotros, la siento pesar en la atmósfera (s. 64).“⁷⁶ Stejně jako mlha dosahuje svého vrcholu, tak v tomto momentu také kolminuje jinak skromný děj románu. Hrdinka se vydává na noční pouť městem, až v mlze a tmě narazí na malé náměstí. Ve světle lampy spatří siluetu muže, kterého následuje do jeho domu, kde dojde k jejich sexuálnímu sblížení. Dům tajemného milence funguje jako alternativa nepřátelského Danielova domu. I zde vládne muž, ale tentokrát naplňuje touhy hrdinky po potvrzení její ženskosti a mlha nedokáže proniknout do tohoto pozivního, ochranného prostoru: „Todo el calor de la casa parece haberse concentrado aquí.

⁷³ [Přemáhá mě zvláštní únava.]

⁷⁴ [Jsou dny, kdy mě přemůže velká ospalost.]

⁷⁵ [Mám kruhy po očima (...). Chci se donutit odpočívat.]

⁷⁶ [Před několika hodinami jsme přijeli do města. Za hustou mlžnou clonou, jež se nehybná rozprostírá okolo nás, ji cítím tížit ve vzduchu.]

La noche y neblina pueden aletear en vano contra los vidrios de la ventana; no conseguirán infiltrar en este cuarto un solo átomo de muerte (s. 67).⁷⁷

Jak už jsme si řekli, mlha může čtenáře navést ke správné dešifraci skutečného a neskutečného dění, avšak v tomto kulminujícím momentu románu, mlha tuto svou funkci ztrácí, a tak i čtenář pozbývá své dočasné převahy nad hrdinkou. Příhoda, kdy hrdinka potkává svého tajemného milence a následně s ním odchází do domu obklopného mlhou, se jeví čtenáři jako nejednoznačná v důsledku míšení elementů různé povahy v jeden obraz. Tak se konkrétní detaily (vybledlé čalounění, koberec, závěsy, rezavý řetěz od vrat, milencův medailon) střetávají v antitetickém obrazu s nadpřirozeným vzhledem milence („Es joven; unos ojos muy claros en un rostro moreno y una de sus cejas levemente arqueada, prestan a su cara un aspecto casi sobrenatural /s. 66—67/.“⁷⁸) a dalšími snovými nejasnostmi („Quedo parada en el umbral de una pieza que, de pronto, se ilumina /s. 67/.“⁷⁹). Čtenářská nejistota, zda mileneček opravdu existuje nebo se jednalo o sen, se umocňuje, když vypravěčka využije časové elipsy a vytvoří prudký přechod mezi mileneckým a manželským lůžkem („Y he aquí que estoy extendida al lado de otro hombre dormido /s. 70/.“⁸⁰). Čtenáři není nabídnut žádný klíč k objasnění. Umocňuje se jeho dojem znepokojující nejistoty. Neví, zda se jednalo o skutečnou či ireálnou příhodu, a tak je nucen vstoupit do stejné nevědomosti, jež souží hrdinku; musí se ztotožnit s dílem a zrušit distanci mezi sebou a ním. Mlha se v této perspektivě ukazuje jako velmi vhodně zvolený nástroj. Žádný jiný symbol by totiž nedokázal navodit tak podmaňující atmosféru nejistoty. Mlha prostupuje každé zakoutí duše hrdinky, narušuje hranice reality a navíc pobízí čtenáře ke spojení s dílem.

Mlha však otevírá dveře mnoha dalším možným interpretacím. Sloučení reálného a snového také můžeme vnímat jako vyjádření ženy,

⁷⁷ [Zdá se, jako by se zde soustředilo všechno teplo domu. Noc a mlha mohou nadarmo narážet do okenních skel. Nepodaří se jim vpašovat do tohoto pokoje ani atom smrti.]

⁷⁸ [Je mladý. Velmi světlé oči v tmavém obličejí a jedno mírně klenuté obočí propůjčují jeho tváři téměř nadpřirozený vzhled.]

⁷⁹ [Zastavím se na prahu pokoje, který se náhle osvětlí.]

⁸⁰ [A najednou ležím vedle jiného spícího muže.]

jejíž podstata jí dovoluje chápat a přijmout za své tajemné vyzařování celého vesmíru a země. Tato myšlenka není originální, znovuobjevuje se v rámci hispanoamerické literatury často. Přes Alfonsinu Storniovou (básně „Historia natural“, „Fecundiad“, „Tiempo de esterilidad“) až například v 70. a 80. letech tato linka vede k Giocondě Belli a její interpretaci neotelurismu, v rámci kterého vyzdvihla propojení ženského těla s přírodou prostřednictvím cyklů a chápala toto sloučení se zemí jako zvláštní moudrost, jež patří výhradně ženám. Tyto spisovatelky, a mnoho dalších, chápou ženu jako intimně bytost spojenou s kosmickými silami přírody. V románu *Poslední mlha* můžeme podobně chápat scény, kdy hrdinka opakovaně vstupuje do rybníku, a tak dochází k potvrzení pradavného pouta mezi ženou prostřednictvím vodního elementu. K interpretaci symboliky vody a jiných, především, přírodních elementů se vrátíme později.

2.3. Postavy

Vše co se děje v románu *Poslední mlha* se odehrává ve snech, představách a myšlenkách anonymní hrdinky nebo je viděno jejíma očima. Takto omezená perspektiva se přirozeně podepisuje i na ztvárnění postav. Charaktery vedlejších postav jsou rozvinuty v závislosti na důležitosti pro její vlastní prožívání. Obecně však můžeme vypožorovat, že jejich ztvárnění je poměrně fragmentární a nedostačující. Některým vedlejším postavám (Regina, tajemný milenec, Daniel) se dostává více prostoru a získávají na větší reálnosti, jiné (Filip, Danielova matka a jiné) zůstávají v pozadí, avšak každá z postav je uvedena alespoň jedním či více detaily, jež přispívají na výsledném dojmu věrohodnosti a živosti.

Desde hace años, no me canso de repetir que si Daniel no procura mantenerse derecho terminará por ser jorobado. Y como a menudo enredé en ellos dedos temblorosos de rabia, conozco la resistencia de sus cabellos rubios, ásperos y crespos (s. 56).⁸¹

O konkrétních faktech ze života postav se dozvídáme jen pramálo; například hlavní hrdinka nám během celého vyprávění vyjeví pouze to, že má sestry a jako malá byla v klášteře. Stejně tak její manžel Daniel, hrdinčin bratranec, je nám představen pouze velmi stručně, jako muž, jemuž před nedávnem zemřela jeho první žena. Nepoměrně více prostoru je věnováno vnější charakteristice. Hrdinka sleduje ostatních postavy a následně je vykresluje technikou „oko kamery“: zaměří se na jeden aspekt konkrétní postavy a ten následně důkladně vykreslí. Kostopulos-Coopermanová tuto specifickou techniku popsala následujícím způsobem:

Vypravěčka často izoluje sledovaný objekt nebo individuální bytosti před tím, než vytvoří obraz, který se snaží promítnout. Tento proces

⁸¹ [Už léta stále opakuji, že pokud se Daniel nebude snažit stát rovně, tak bude hrbatý. A jelikož jsem do nich často nořila prsty chvějící se vztekem, znám odpor, jež kladou jeho světlé, hrubé a kadeřavé vlasy.]

začne zmenšním vzdálenosti mezi ní a druhou osobou, a pak ostří své hledisko. Slovesa „přiblížit se“ a „dívat se“ jsou nejčastěji spojena s využitím této techniky, nicméně setkáme se i s dalšími momenty, kdy se hrdinka najednou pozastaví před objektem svého zájmu a následně ho vykreslí v živých detailech.⁸²

Tímto způsobem popisuje například svého manžela, Daniela, když ho nejprve pozoruje a následně popisuje. „(...) miro este cuerpo grande y un poco torpe que se mueve delante de mí. Este cuerpo grande y un poco torpe yo también lo conozco de memoria; yo también lo he visto crecer y desarrollarse (s. 56).“⁸³

Obraz o vnitřní charakteristice postav si vytváříme výhradně v průběhu vyprávění skrze příhody a události. Signifikantní pro tento román je, že jejich prvotním úkolem není detailnějších charakteristiky těchto postav, ale slouží ke kompletaci obrazu hlavní hrdinky. Nejsilněji se tato tendence projevuje v postavě Reginy, manželky Danielova bratra. Regina na první pohled představuje kontrast k postavě hlavní hrdinky. Obě jsou nespokojeny se svými životy, avšak každá představuje jinou cestu či řešení. Hrdinka demonstruje hranou vyrovnanost a pokoru a Regina volí aktivní přístup, když její touha dochází svého naplnění v milostném románu s rodinným přítelem. Dvoznačnost navozená mlhou se začne prolínat také do sféry postav. V určité chvíli se role anonymní hrdinky a Reginy propletou, až se hrdinka stane odrazem Reginy a začne si do ní projektovat svojí touhu po útěku z rutinního bytí z nemilovaným mužem. Na základě těchto tužeb se k základními milostnému trojúhelníku hrdinka, Daniel, jeho zesnulá žena přidávají další dva. První z nich z nich, hrdinka, tajemný milenec, Daniel, je pouze imaginární zrcadlovou napodobeninou reálného milostného

⁸² Kostopulos-Cooperman, Celeste. Op. cit., s. 15. [(...) she will often isolate the object or individual being observed before she further elaborates the image that she is trying to project. She begins this process by curtailing the distance between herself and the other and then, by sharpening her focus. The verbs «acercarse» and «mirar» are most frequently associated with the application of this technique, although there are other moments within the narrative where our heroine will suddenly pause before the target of her attention and then describe it in vivid detail.]

⁸³ [(...) dívám se na velké a trochu nemotorné tělo, které se pohybuje přede mnou. Velké a trochu nemotorné tělo muže, které i já znám z paměti. I já jsem ho viděla růst a vyvíjet se.]

trojúhelníku Regina, její milenec, Filip a zároveň negací originálního trojúhelníku (Daniel, jeho zesnulá žena, hrdinka). Postava Reginy umožňuje vytvořit antitetické řešení frustrující životní situace a zároveň slouží jako hybný moment pro vývoj dalších událostí. Hrdinka totiž do reálného mileneckého vztahu projektuje své vlastní touhy a představy, jež v konečném důsledku vedou k jejímu odtržení od světa. Navíc skrze reflexi tohoto vztahu obnažuje své nitro a odhaluje svou temnou stránku. Pohled na Reginu a jejího milence ve vypravěčce nevyvolá pocity rozhořčení, nýbrž ji inspiruje a zároveň v ní probouzí zášť. Najednou cítí nepřítomnost lásky ve svém životě. Regina totiž reprezentuje vše, po čem vypravěčka tajně touží. Naproti pasivitě, netečnosti a uzavřenosti hlavní hrdinky je Regina aktivní a ochotná riskovat své manželství pro chvilky intenzivního pocitu. Na rozdíl od vypravěččiných snů a tužeb, zažívá Regina a její milenec skutečnou vášeň. Tento vztah přiživuje hrdinčiny frustrované sny. Když se hrdinka jednoho dne dozvídá o hospitalizaci Reginy z důvodu pokusu o sebevraždu, odhaluje se naplno pokročilá deformace jejich morálních principů. Hrdinka sleduje přirozené reakce strachu a obav příbuzných, ale svůj pocit lítosti dokáže vztáhnout jen ke svému bytí.

Tras el gesto de Regina hay un sentimiento intenso, toda una vida de pasión. Tan sólo un recuerdo mantiene mi vida, un recuerdo cuya llama debo alimentar día a día para que no se apague. Un recuerdo tan vago y tan lejano, que me parece casi una ficción. La desgracia de Regina: una llaga consecuencia de un amor, de un verdadero amor, de ese amor hecho de años, de cartas, de caricias, de rencores, de lágrimas, de engaños. Por primera vez me digo que soy desdichada, que he sido siempre horrible y totalmente desdichada (s. 88—89)⁸⁴.

⁸⁴ [Za gestem Reginy je intenzivní cit, celý vášnivý život. Můj život je založen na jedině vzpomínce. Na vzpomínce, jejíž plamen musím každý den živit, aby nevyhasl. Na vzpomínce tak mlhavé a vzdálené, že se mi zdá téměř neskutečná. Neštěstí Reginy: zranění z následků lásky, skutečné lásky, lásky, která trvá roky, dopisy, něžnosti, hněv, slzy, zklamání. Poprvé si sama říkám, že jsem nešťastná, že jsem byla vždy strašně a naprosto nešťastná.]

Tak se počáteční fascinace Reginou a její životní rozhodností, mění v čistou nenávist.

Y siento, de pronto, que odio a Regina, que envidio su dolor, su trágica aventura y hasta su posible muerte. Me acometen furiosos deseos de acercarme y sacudirla duramente, preguntándole de qué se queja, ¡ella, que lo ha tenido todo! Amor, vértigo y abandono (s. 93)⁸⁵.

Nejenom Regina či vypravěčka, ale obecně všechny hrdinky románů Bombalové jsou vyobrazeny v životních situacích, kdy jsou nuceny skrývat jakoukoli tvůrčí aktivitu a nepodadajnost, které jsou vlastní jejich přirozenosti. Tento životní nesoulad a přetlak je nutí uniknout do iluzorního světa snů, představivosti a idealizovaných realit. Lyrické výlety do imaginárních světů dovolují hrdinkám překonat úzkostnou realitu jejich šedivých životů. Nicméně toto vzdalování se od skutečnosti může být ve svém konečném důsledku nebezpečnější než neuspokojivý původní stav protagonistek. Bezejmenná hrdinka *Poslední mlhy* během svého postupného oddělování se od reálného světa čtenáři vyjevuje svou temnou stranu, když se při několika dalších příležitostech střetáváme s její necitlivostí a pozbytou schopností soucitu. Pocity odcizení je nutí potvrdit si či znovunalést svou identitu. Jelikož se však jedná nejčastěji o tělesnou identifikaci ze strany muže a navíc láska je pro hrdinky jedinou možností seberealizace, často touha zůstává neuspokojena a žena frustrována.

Me miro al espejo atentamente y compruebo angustiada que mis cabellos han perdido ese leve tinte rojo que les comunicaba un extraño fulgor, cuando sacudía la cabeza. Mis cabellos se han oscurecido. Van a oscurecerse cada día más.

⁸⁵ [A najednou cítím, že nenávidím Reginu, zavidím jí její bolest, její tragické dobrodružství a dokonce i její možnou smrt. Mám strašnou chuť přiblížit se k ní, silně jí zatřást a zeptat se jí, na co si stěžuje, ona, které měla vše! Lásku, závat' a opuštění.]

Y antes que pierdan su brillo y su violencia, no habrá nadie que diga que tengo lindo pelo (s. 60).⁸⁶

Mi amante es para mí más que un amor, es mi razón de ser, mi ayer, mi hoy, mi mañana (s. 86).⁸⁷

Jak už bylo uvedeno, existence každé z vedlejších postav nachází své odůvodnění v kompletaci obrazu hrdinky. Ona sama je příčinou a původcem jejich bytí v rámci vyprávěného světa. Využívá je ve svůj prospěch i neprospěch, avšak žádná postava by neexistovala bez ní samé. Její pohled jako vypravěčky tedy není vševědoucí, avšak můžeme říct, že je všemocný. Do této chvíle představovaly střed našeho zájmu aspekty zobrazeného světa. Několikrát bylo zmíněno, že každá z těchto entit je nahlížena, viděna skrz oči hrdinky, respektive vypravěčky. Zjištěné poznatky nám tak napovídají, že rozhodující pro lyrické vyznění románu nemají tyto entity samy o sobě, nýbrž způsob, jakým jsou vyprávěny.

⁸⁶ [Dívám se na sebe pozorně do zrcadla a sklíčená zjišťuji, že moje vlasy ztratily svůj lehký červený odstín, který jim dodával zvláštní lesk, když jsem potřásla hlavou. Moje vlasy ztmavly. Každým dnem budou tmavnout víc. A ještě před tím, než ztratí svůj lesk a prudkost, nebude zde nikdo, kdo by mi řekl, jak krásné mám vlasy.]

⁸⁷ [Můj mileneček je pro mě znamená víc než románek. Je mým důvodem k bytí, moje včera, moje dnes, moje zítra.]

2.4. „Temporalizace“, děj, diskurzivní mody a vnější podoba textu

Jak už jsme v předchozí kapitole naznačili, vyprávění se téměř výhradně odvíjí od hrdinčina vnitřního života. Hluboké vnoření hlavní postavy do vyprávěného jí nedovoluje zaujmout roli vševědoucího vypravěče. Naopak její pohled je signifikantně zúžený a logicky také subjektivní. Taková vyprávěcí poloha se lineárnosti brání. Jinými slovy, není dodrženo uspořádání děje od minulosti k budoucnosti. Vyprávění začíná krátkým retrospektivním popisem příjezdu novomanželů na statek v *préteritu* (ukázka na straně 24), brzy se navrácí do *présentu* a vyprávění se dále odvíjí v současnosti. Existuje několik dalších vyjímek v románu, kdy je využito *préterita*: myšlenky a příhody, které souvisí s postavou milence (1); noc, kdy se po letech manželství hrdinka poprvé intimně sblíží se svým manželem (2) a dopis milenci, který se zrodí z pocitu provinilosti (3).

(1) Emergía de aquellas luminosas profundidades cuando divisé a lo lejos, entre la niebla, venir silencioso, como una aparición, un carruaje todo cerrado (s. 74).⁸⁸

(3) Yo nunca te he engañado. Es cierto que, durante todo el verano, entre Daniel y yo se ha vuelto a anudar con frecuencia ese feroz abrazo, hecho de tedio, perversidad y tristeza. Es cierto que hemos permanecido a menudo encerrados en nuestro cuarto hasta el anochecer, pero nunca te he engañado (...) (s. 79).⁸⁹

Ukázka číslo tři je výjimečná také z jiného důvodu: nenadále se mění lyrický postoj. Vypravěčka v první osobě, která doposud mluvila především sama o sobě, se najednou obrací prostřednictvím lyrického oslovení ke druhé osobě. Navíc uvedení tohoto dopisu slovesem „escribir“, a jiná na různých místech roztroušená slovesa vyjadřující

⁸⁸ [Vynořil se z těch ozářených hlubin, když jsem uviděla v dálce v mlze tiše přijíždět, jako zjevení, zavřený vůz.]

⁸⁹ [Já jsem tě nikdy nepodvedla. Je pravda, že během celého léta jsme se Daniel a já znovu často odporně, zvráceně a smutně objímali. Je pravda, že jsme často až do setmění zůstávali zavření v našem pokoji, ale nikdy jsem tě nepodvedla.]

zachycení prožitků prostřednictvím písma, dokazují, že se nejspíš střetáváme s vyprávěním zachyceným deníkovou formou. Tento dojem umocňuje také využití historického prezentu. Povaha deníkové formy taktéž vysvětluje sporadickou komunikaci protagonistky se svým okolím. Tak o svatební noci úsečně odpovídá na otázky svého manžela; když poprvé nalezne Reginu v náručí milence, tak beze slova odejde. Epizod, kdy vypravěčka volí oněmělost je v průběhu románu nespočet a dle mého umocňují dojem pasivnosti a nečinnosti hrdinčina reálného života, ale na druhou stranu souhlasím s Bastosovou, která míní, že ticho vypravěčky není známkou pasivního přijetí a chápe nekomunikaci jako jiný druh odpovědi⁹⁰. Využití historického prezentu, v jehož samotné podstatě tkví dvojakost, propůjčuje věrohodnost rozpolcenému vypravěcímu vědomí, jež se svévolně pohybuje v čase. Minulost vstupuje do přítomnostního rámce příběhu skrze vzpomínání na události s takovou lehkostí, že přes signalizaci prostřednictvím užití préterita, je vnímána čtenářem jakoby patřila současnosti. Vykreslování minulého prostřednictvím „vzpomínání“ bylo popsáno Emilem Staigrem jako termín pro zrušení disance básník—výpověď. Lyrický básník totiž vnímá minulé a současné děje jako stejně blízké. „Básník se rozplývá, čili v rozpomínce zniterňuje. (...) V lyrické poezii se lze rozpomínat na přítomné, minulé, a dokonce i budoucí děje.“⁹¹ Jinými slovy, lyrický autor je minulým děním natolik prostoupen, že ho dokáže přenést z minulosti naprosto přirozeně do současnosti. V románu se toto prostupování projevuje například v momentě, kdy hrdinka vzpomíná, jak po mnoha letech manželství neočekávaně došlo k intimnímu sblížení s Danielem. Své vyprávění začíná v préteritu, ale psychologická a emoční blízkost ji přes počáteční snahu o udržení si distance prostřednictvím adverbia „aquello“ převede ve vzpomínkách do prožívání v současnosti.

⁹⁰ Cf. Bastos, María Luisa. „Relectura de La última niebla, de María Luisa Bombal“. *Revista Iberoamericana*, 1985, roč. LI, č. 132—133, s. 560—561. [online]. [cit. 2011-02-18]. Dostupné na: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4070/4238>>.

⁹¹ Staiger, Emil. Op. cit., s. 65—66.

(2) Hacía años que Daniel no me besaba y por eso no me explico cómo pudo aquello suceder. (...) Mi cuerpo y mis besos no pudieron hacerlo temblar, pero lo hicieron, como antes, pensar en otro cuerpo y en otros labios. (...) Oh, nunca, nunca, su primera mujer lo ha poseído más desgarrado, más desesperado por pertenecerle, como *esta tarde* (s. 77—78).⁹²

Ve svém vnitřním monologu hrdinka přechází z přítomnosti do minulosti naprosto volně, bez jakéhokoli ohlášení. Již v předchozí kapitole jsme se zmínili o časové elipse jako významotvorném elementu románu. Čtenář skutečně od první až do poslední stránky čelí mezerám mezi juxtapozičně uspořádanými událostmi. Tento způsob řazení epizod, mezi kterými zeje hluboká propast nevyřčeného, jsou skutečným uložištěm významu. Při příležitosti prvního setkání se s neurčitým časovým skokem je čtenáři poskytnuta pomocná ruka v podobě grafického oddělení. Děje se tak ve chvíli, kdy hrdinka prožívá ráno po frustrující svatební noci a následně se elipticky přemístí do místnosti, kde probíhá bdění u zesnulé dívky.

A la mañana siguiente, cuando me despierto, hay a mi lado un surco vacío en el lecho; me informa que, al rayar el alba, Daniel salió camino del pueblo.

La muchacha que yace en ese ataúd blanco, no hace dos días coloreaba tarjetas postales, sentada bajo el emparrado (s. 58).⁹³

Mohli bychom se lehce dopustit chyby, kdybychom nevěnovali těmto časovým skokům patřičnou pozornost. Tak náhlý přechod mezi manželskou postelí a rakví naznačuje jejich asociativní spojení. Zároveň

⁹² [Byla to léta, co mě Daniel nelíbal, a proto si nedokážu představit, jak se tamto mohlo stát. (...) Mé tělo a mé polibky ho nemohly rozechvět, ale přiměly ho, jako dříve, myslet na jiné tělo a na jiné rty. (...) Ach, nikdy, nikdy ho jeho první žena nevlastnila tak rozervaného, tak zoufalého jako toto odpoledne.]

⁹³ [Následného rána, se budím a je vedle mě na lůžku prázdko. Informují mě, že s úsvitem Daniel odjel z vesnice. *** Dívka, která spočívá v té bílé rakvi, ani ne před dvěma dny vybarvovala poštovní pohledy sedě v besídce.]

můžeme mrtvou dívku⁹⁴, chápat jako reflexi Danielovy obsese nad jeho první ženou a v neposlední řadě kontrastní vyobrazení smrti a mládí hrdinky by mohlo být předzvěstí hrdinčina nešťastného osudu naší, jenž bude z velké části zaviněn její životní abulií a paralýzou, a také jako strach ze smrti, jinak řečeno ze stárnutí. Vypravěčka kromě eliptického sdělení také vyjevuje svoji schopnost kondenzace emocí a událostí v několika málo větách.

En la penumbra, dos sombras se apartan bruscamente una de otra, con tan poca destreza, que la caballera medio desatada de Regina queda prendida a los botones de la chaqueta de un desconocido. Sobrecogida, los miro.

La mujer de Felipe opone a mi mirada, — otra mirada llena de cólera. El, un muchacho alto y muy moreno, se inclina, con mucha calma desenmaraña las guedejas negras, y aparta de su pecho la cabeza de su amante.

Pienso en la trenza demasiado apretada que corona sin gracia mi cabeza. Moy voy sin haber despegado los labios (s. 60).⁹⁵

Tato scéna, během které se hrdinka dozvídá o mileneckém vztahu mezi manželkou Danielova bratra, Reginou, a rodinným přítelem, vyjevuje jak se komunikační úspornost uvnitř vyprávěného světa prolíná i do samotného vyprávění. Vše potřebné je řečeno, nic nepřebývá.

Plynutí času, tedy cesta ke smrti, jakoby ubíhalo ve dvou rovinách. V první z nich převažuje strnulost, dojem že budoucnost nic nepřinese. Dny jsou naplněny ubíjející rutinou, což má za následek dojem

⁹⁴ Čtenář by na základě analogie mohl předpokládat, že se jedná o Danielovu bývalou manželku, ale sama Bombalová na toto konto uvedla: „Mrtvá dívka, kterou vypravěčka vidí v *Poslední mlze*, není první Danielova žena. Kritikové se v tomto mýlí. Chtěla jsem, aby se hrdinka poprvé setkala se smrtí (Bombal, María Luisa. „Testimonio autobiográfico“. Op. cit, s. 339).“

⁹⁵ [V přítomí se dva stíny prudce oddělí jeden od druhého tak neobratně, že Reginin rozvolněný účas zůstane zachycen za knoflíky saka neznámého muže. Překvapeně se na ně podívám. Filipova žena mému pohledu oplácí jiný pohled, plný vzteku. On, vysoký a velmi tmavý mladík, se nakloní a s klidem rozplete černé vlasy a oddálí od své hrudi hlavu své milenky. Myslím na svůj příliš stažený cop, který nepůvabně spočívá na mé hlavě. Odcházím, aniž bych otevřela ústa.]

inertnosti. Ve druhé rovině se odráží neúprosné plynutí času a přibližování se ke smrti.

—Mañana volveremos al campo. Pasado mañana iré a oír misa al pueblo, con mi suegra. Luego, durante el almuerzo, Daniel nos hablará de los trabajos de la hacienda. En seguida visitaré el invernáculo, la pajarera, el huerto. Antes de cenar, dormitaré junto a la chimenea o leeré los periódicos locales. Después de la comida me divertiré en provocar pequeñas catástrofes dentro del fuego, removiendo desatinadamente las brasas. A mi alrededor, un silencio indicará muy pronto que se ha agotado todo tema de conversación y Daniel ajustará ruidosamente las barras contra las puertas. Y pasado mañana será lo mismo, y dentro de un año, y dentro de diez; y será lo mismo hasta que la vejez me arrebate todo derecho a amar y a desear, y hasta que mi cuerpo se marchite y mi cara se aje y tenga vergüenza de mostrarme sin artificios a la luz de sol (s. 66).⁹⁶

V emotivních a intenzivních pasážích hrdinka mění strnulý rytmus vyprávění a vykresluje své vzpomínky nejčastěji pomocí sloves popisujících izolovaný pohyb, což má za následek prozodické výkyv směrem ke zrychlení a posunutí děje směrem kupředu. Milostné sblížení vypravěčky a jejího tajemného milence je vyjádřeno pomocí řady obrazů využívajících především sluchových a hmatových vjemů. Pro lyriku typická technika využití obrazů smyslové povahy se však prolíná celým vyprávěním. Román se pohybuje od obrazu k obrazu a tok směrem kupředu je umocněn využitím pohybových sloves jako „šířit se“, „běžet“ aj.

⁹⁶ [Zítří se vrátíme na venkov. Pozítří půjdu se švagrovou na mši do vesnice. Později během oběda, nám Daniel povypráví o pracích na statku. Následně navštívím skleník, voliér, sad. Před večerí budu podřimovat u krbu, nebo si přečtu místní noviny. Po večeri se budu bavit bezrozmyslným pohrabováním a přehazováním uhlíku v ohni. Ticho v místnosti brzy prozradí, že došla témata k hovoru a Daniel hlučně zavře mříže od dveří. Poté půjdeme spát. A další ráno bude stejné. A za rok. A za deset let. A bude to stejné, až mi stáří uzme všechno právo milovat a toužit, a až mé tělo uvadne a moje tvář se svažuje.]

Lo abrazo fuertemente y con todos mis sentidos escucho. Escucho nacer, volar y recaer su soplo; escucho el estallido que el corazón repite incansable en el centro del pecho y hace repercutir en las entrañas y extiende en ondas por todo el cuerpo, transformando cada célula en un eco sonoro. Lo estrecho, lo estrecho siempre con más afán; siento trepidar la fuerza que se agazapa inactiva dentro de sus músculos; siento agitarse la burbuja de un suspiro (s. 69).⁹⁷

S přibývajících neschopností hrdinky realisticky reflektovat svůj život, se čím dál více stírají hranice mezi minulým, přítomným a budoucím, a časové skoky mezi epizodami přicházejí bez jakéhokoli varování. Často se jedná o těkavě rozptýlené myšlenky, jež odkazují k různým časovým rovinám, přičemž tyto myšlenky nemusely nutně vzniknout kontinuálním způsobem a v jednom časovém bodě.

La hora de comida me parece interminable.

Mi único anhelo es estar sola para poder soñar, soñar a mis anchas. (...)

Detesto que después de cenar me soliciten para la tradicional partida de naipes. (...)

Hay días en que me acomete un gran cansancio y, vanamente, remuevo las cenizas de mi memoria para hacer saltar la chispa que crea la imagen (s. 72).⁹⁸

Bez přítomnosti jakýchkoli časových ukazatelů, se jeví jako velmi obtížné určit délku trvání událostí, ale také jejich umístění na časovou osu. Čtenáři je dovoleno zachytit pouze dojem z nejasného plynutí času

⁹⁷ [Silně ho obejmú a všemi svými smysly poslouchám. Slyším, jak se jeho dech rodí, letí a padá. Slyším, jak jeho srdce urpostřed hrudi buší, opakovaně a neúnavně, a rozeznívá vnitřnosti a šíří se ve vlnách celým tělem, přičemž přeměňuje každou buňku ve znělou ozvěnu. Tisknu ho, tisknu ho čím dál víc. Cítím, jak proudí krev uvnitř jeho žil, a cítím, jak se chvěje síla uvězněná v jeho svalech. Cítím, jak se chvěje jeho výdech.]

⁹⁸ [Hodina, kdy se jí, mi připadá nekonečná. Mojí jedinou touhou je být sama a dle libosti snít. (...) Nesnáším, že po jídle mě žádají, abych si s nimi zahrála karty. (...) Jsou dny, kdy mě přemůže velká únava a bezradně se prohrabuji popelem paměti, aby přeskočila jiskra, jež by vytvořila obraz.]

kupředu prostřednictvím vnímání měnícího se vzezření okolních postav a samotné hrdinky, a také z připomínání si postupně uvadajících vzpomínek.

Aturdida, levanto la cabeza. Entreveo la cara roja y marchita de un extraño. Luego me aparto violentamente, porque reconozco a mi marido. Hace años que lo miraba sin verlo. ¡Qué viejo lo encuentro, de pronto! ¿Es posible que sea yo la compañera de este hombre maduro? Recuerdo, sin embargo, que éramos de la misma edad cuando nos casamos (s. 94).⁹⁹

Předchozí úryvek nám odhalil důležitý poznatek: anonymní hrdinka si najednou uvědomuje svou minulou netečnost a oslepenost vůči plynutí času. Její procitnutí přichází pozdě a definitivně se vzdává možnosti řídit svůj život a rozhodovat o něm. Prostřednictvím hrdinčina prozření se i nám osvětluje, že neexistující distance mezi hrdinkou a románovým světem vedla k nutnému zakalení možnosti objektivního změření či zachycení plynutí a trvání času v tomto románu. V jejím pojetí totiž všední svět, okolí, ostatní postavy a subjektivní realita vedle sebe koexistují. To vede k minimalizaci příběhu, jenž navíc často slouží jako prostředek k zprostředkování vnitřního světa.

⁹⁹ [Zahlédnu červenou a povadlou tvář neznámého muže. Prudce se od něho odtrhnu, protože rozpoznám tvář svého manžela. Uběhla léta, co jsem se na něj dívala, aniž bych ho skutečně viděla. Jak starý se mi najednou zdá. Je možné, že jsem manželkou tohoto zralého muže? Přece si však pamatuji, že jsme měli stejně roků, když jsme se brali.]

2.5. Vypravěč

V analytické části jsme se doposud potýkali se čtyřmi základními složkami v rámci zobrazeného světa. Jak ale jistě z předešlých poznatků vyplynulo, za rozhodující pro konečné lyrické vyznění tohoto románu nepovažujeme tu kterou entitu, nýbrž způsob, jakým jsou společně zobrazeny prostřednictvím vypravěčského modu.

Až na pár vyjímeček v podobě nemnohých dialogů, je nám okolním světem zprostředkován četnými vnitřními monology jediné postavy, hrdinky/vypravěčky. Její představivost funguje jako zdroj čtenářova poznání. Její estetická imaginace se stává prostředkem, jenž odráží a zároveň vytváří realitu, a společně s omezeným hlediskem se věrohodnost zachycené reality stává více než diskutabilní. Vypravěčka totiž disponuje natolik pronikavou představivostí, že hranice mezi jejím vnitřním světem a realitou je často velmi nejistá a těžko vystopovatelná. Je to totiž právě její imaginace, kde se střetává vnější a vnitřní realita, a prostřednictvím vykreslení vnímaného světa může vypravěčka vyjádřit své privátní touhy a pocity. Nová vypravěčská perspektiva si vyžadovala také novátorské pojetí reality. Tak v protikladu k realistickému chápání, kdy skutečnost byla považována za něco konkrétního, „hmatatelného“ a zachytitelného smyslu a následně i písmem, Bombalová ji vnímá jako „prostor“, ve kterém není možné určit přesnou hranici mezi skutečností a sny. Takové chápání reality má za následek zvláštní formální pojetí románu a jeho lyrické vyznění. Tímto způsobem a prostřednictvím pozice vypravěčky — hlavní postavy je čtenáři nabízen útržkovitý a hluboce subjektivní pohled na okolní dění.

Renovace vypravěčského modu byla vůbec jedním ze základních prostředků, který měl umožnit „antikreolistickým“ generacím v Chile proměnu prozaistického žánru.¹⁰⁰ Proměna tradičního vypravěče, se však začala odehrávat již v 19. století, kdy postupně ztrácel na své vševědouce. S nástupem 20. století vypravěč nabývá na dominantní postavení a začíná stoupat zájem o jeho hledisko (point

¹⁰⁰ Viz. Promis, José. *La novela chilena actual (Orígenes y desarrollo)*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1977.

of view). Bombalová byla jedna z prvních, kdo představil komplexním způsobem nový typ vypravěče v chilské literatuře. Dokázala totiž umně zpracovat vypravěčskou roli s jiným typem vědomí. Zlomový román *Poslední mlha* uvedl typ vypravěče, který se stává přímým účastníkem děje a jeho pohled na dění je pro čtenáře klíčové, „protože konečný smysl, který získá interpretace reality, je smyslem, který mu on a pouze on přisuzuje a který ho z tohoto důvodu rovněž definuje před světem“¹⁰¹, jinými slovy vypravěč je „jediným zprostředkovatelem hlubšího smyslu a významné transcendence, kterých nabývá příběh“¹⁰². Představuje román, ve kterém nezajímá toliko příběh, ale způsob jakým je nám vyprávěn a prezentován. Hrdinky/vypravěčky v románech Maríi Luisy Bombalové se vzdávají své omniscience a nahrazují ji momenty pozorovanými rozjímajícím vědomím. Tak jsou čtenáři vyjevovány příhody bez jakéhokoli úvodu, v jejich bezprostřednosti. Nedostává se mu tedy na první pohled víc než vnitřní svět vypravěčky a povrchní vzezření ostatních postav a věcí. V románu *Poslední mlha* se setkáváme s vypravěčkou, která jakoby si příběh vyprávěla sama pro sebe, a tak nás nutí, abychom se přizpůsobili jejímu pohledu. Čtenář však není pasivním pozorovatelem, jenž se oddal vědomí hrdinky. Pokud se vtělí do vypravěčky, dokáže snadněji rozšifrovat obrazy, jež jsou yuxtapozičně uspořádány bez časového a prostorového určení. Specifická pozice vypravěčky má v konečném důsledku na svědomí lyrický účinek prózy, který se dále potvrzuje v použití „obrazů výrazně expresionistického charakteru nebo mnohoznačných a odkazujících symbolů“¹⁰³.

Projevuje se zde vztah, který zmiňoval Staiger, autor, potažmo vypravěč, i čtenář mají velmi podobnou pozici. Oba se musí naprosto ztotožnit s textem, aby jim bylo umožněno plně zachytit, respektive prožít, lyrické naladění.

¹⁰¹ Promis, José. Op. cit., s. 71. [(...) el sentido último que adquiere la interpretación de la realidad es, en buenas cuentas, el sentido que él, solamente él, le confiere y que, por lo tanto, lo define igualmente a él frente al mundo.].

¹⁰² Ibid. [(...) el único gestor del sentido profundo y de la trascendencia significativa que adquiere dicha historia.].

¹⁰³ Ibid., s. 72. [(...) la acuñación de imágenes de marcado carácter expresionista o en un código de símbolos sugerente y evocador.].

2.6. Přírodní a jiné symboly

Bombalová často ve své tvorbě volila přírodu jako prostředek zrcadlové odrazu vnitřního světa svých ženských postav. Tento postup hlasitě volá po využití přírodní symboliky. Hrdinka románu *Poslední mlha* disponuje natolik vyvinutou představivostí, že dokáže často nesourodé symboly a prvky okolního světa slučovat, a společně je začlenit do jedinečného básnického pohledu. Tímto způsobem propůjčuje vyprávění koherenci. Kontrastní motivy a symboly necházejí své uplatnění při vyjádření hrdinčina niterného konfliktu. Nesourodost tajných tužeb a očekávání společnosti je zapracováno do systému obrazů, které vyjadřují dvojaký vztah mezi člověkem a jeho okolím. Antitetické vztahy a symboly jako kontrast mezi smrtí a touhou po plnohodnotném životě, uzavřeností domu a otevřeným prostorem přírody, světlem a tmou, chladem a ohněm, tichem a zvukem, mezi já a ostatní, nocí a dnem, městem a venkovem a v neposlední řadě mezi snem a realitou, se ve vyprávění objevují opakovaně, což přispívá k výše zmíněné jednotnosti, ale zároveň dodávají vyprávění na dynamičnosti. Jednu z nejdůležitějších opozic představuje vztah nehybnost-pohyb. Strnulost dění je atributem Danielova domu, ale také hrdinčina života. Ta často přes „mříže svého vězení“ registruje pomocí sluchových vjemů tepot okolního světa.

Allá, en el fondo del parque, oigo acercarse y alejarse el incesante ladrido del los perros (s. 57).¹⁰⁴

A menudo, cuando todos duermen, me incorporo en el lecho y escucho. Calla súbitamente el canto de las ranas. Allá más lejos, del corazón de la noche, oigo venir unos pasos. Los oigo aproximarse lentamente, los oigo apretar el musgo, remover las hojas secas, quebrar las ramas que le entorpecen el camino (s. 77).¹⁰⁵

¹⁰⁴ [Tam, ve spodní části parku, slyším, jak se přibližuje a vzdaluje neutichající štěkot psů.]

¹⁰⁵ [Často, když všichni spí, posadím se na posteli. Najednou ztichne zpěv žáb. Tam daleko, ze srdce noci, slyším přicházet kroky. Slyším je, jak se pomalu přibližují, slyším je, jak našlapují na mech, procházejí suchým listím, lámou větve, jež jim překáží v cestě.]

Noche a noche oigo a lo lejos pasar todos los trenes. (...) Oigo las campanas del pueblo dar todas la horas, llamar a todas las misas (...) (s. 84).¹⁰⁶

Opozice mezi světlem a tmou je důležitým prostředkem uměleckého ztvárnění hrdinčina světa a jejího základního osobního konfliktu. Často využívá kontrastního přechodu mezi tmavým a světlým prostředím nebo náhlý výjev světla, který propůjčí okolním věcem a následně i vnější realitě nový aspekt.

Salgo al jardín, huyo. Me interno en la bruma y de pronto un rayo de sol se enciende al través, prestando una dorada claridad de gruta al bosque en que me encuentro; hurga la tierra, desprende de ella aromas profundos y mojados (s. 61).¹⁰⁷

Ačkoli autorčin zájem o zákony světla, stínu, tmy a odrazu je nezpochybnitelný, je to šedá barva, jež prostupuje celým románem a vytváří mlžnou, skličující atmosféru.

Představivost vypravěčky se zdá být natolik silná, že řada symbolů je deformována a následně transformována vesvůj protiklad. Tak například oheň zde nefunguje jako ničivý element, naopak vyvolává vzpomínky na tajemného milence. „Me gusta sentarme junto al fuego y recogerme para buscar entre las brasas los ojos claros de mi amante (s. 72).“¹⁰⁸ Ticho vyvolává zneklidňující pocity a funguje jako rušivý element. „Silencio, un gran silencio, un silencio de años, de siglos, un silencio aterrador que empieza a crecer en el cuarto y dentro de mi cabeza (s. 58).“¹⁰⁹ Symbol ptáka bývá tradičně vnímán jako pozitivní a bývá spojován s představivostí a lidskou duší. Zde však protagonistka tento symbol deformuje v cosi veskrze negativního.

¹⁰⁶ [Noc za nocí slyším v dálce projíždět všechny vlaky... Slyším zvony ve vesnici, jak bijou, svolávají všechny na mši (...).]

¹⁰⁷ [Vycházím na zahradu. Utíkám. Vstoupím do mlhy, kterou znenadání pronikne žhavý paprsek slunce, jež propůjčuje lesu, ve kterém se necházím, zlatou jasnost. Prohrabuje zemi a uvolňuje z ní pronikavou, navlhlost vůni.]

¹⁰⁸ [Ráda sedávám u ohně a hledám mezi uhlíky jasné oči mého milence.]

¹⁰⁹ [Ticho, velké ticho, letité ticho, staleté ticho, hrozné ticho, začíná růst v místnosti a v mé hlavě.]

Reginin milenec jí vkládá do klína zkrvaveného holuba; pták s červenými křídly se jí téměř dotkne, když prolétá blízko kolem ní; mlha buší svými křídly o okenní tabulku; manželé jsou zavřeni v kleci. Všechny tyto obrazy jsou prosyceny pocitem strachu, zoufalství a beznaděje. Při jiné příležitosti vypravěčka popisuje svůj pocit štěstí, který je tak intenzivní, že si musí položit ruce k srdci, aby ji neuniklo jako jemně opeřený pták. Tak symbol ptáka reprezentuje další z antitetických symbolů, který nám vizuálně zprostředkuje neustálý souboj mezi pozitivními a negativními silami v hrdinčině životě.

Voda a její schopnost fungovat jako zrcadlo vytváří vypravěččin transcendentní obraz. Skrz vodní hladinu její podvědomí vytváří dokonalou ideální verzi vlastního těla.

Entonces me quito las ropas, todas, hasta que mi carne se tiñe del mismo resplandor que flota entre los árboles. Y así, desnuda y dorada, me sumerjo en el estangue.

No me sabía tan blanca y tan hermosa. El agua alarga mis formas, que toman proporciones irreales. Nunca me atreví antes a mirar mis senos; ahora los miro. Pequeños y redondos, parecen diminutas corolas suspendidas sobre el agua (s. 61—62).¹¹⁰

Voda zde sehrává jak estetickou, tak psychologickou roli. Při sledování svého nahého těla, se hrdinčino trápení z uvadajícího vzhledu a pomíjivého mládí rozplývá. Voda zázračně omlazuje její stárnoucí tělo a vypravěčka si znovupotvrzuje platnost svého tělesného bytí. Vzhledem k tomu, že čtenáři je umožněno poznání románového světa pouze skrze deformovaný pohled zúčastněné hrdinky/vypravěčky, využití vody ve všech jejích skupenstvích se zdá být přirozeným výběrem. I v druhém případě, kdy se hrdinka ponoří do rybníka, mizí do jiného světa, kde se čas zastavil a vládne zde snění.

¹¹⁰ [Sundám si oblečení, všechno, až se mé tělo obarví stejným jaseň, jež pluje mezi stromy. A potom, nahá a pozlacená, se pohroužím do rybníka. Nevěděla jsem, že jsem tak bílá a krásná. Voda prodlužuje mé tvary, které nabývají nereálných rozměrů. Nikdy před tím jsem se neodvážila podívat se na svá ňadra. Nyní si je prohlížím. Malá a kulatá. Vypadají jako drobné kvítky plovoucí na hladině.]

De costumbre permanezco allí largas horas, el cuerpo y el pensamiento a la deriva. A menudo no queda de mí, en la superficie, más que un vago remolino; yo me he hundido en un mundo misterioso donde el tiempo parece detenerse bruscamente, donde la luz pesa como una sustancia fosforescente, donde cada uno de mis movimientos adquiere sabias y felinas lentitudes y yo exploro minuciosamente los repliegues de ese antro de silencio (s. 74).¹¹¹

Román je prosycen nespočtem dalších symbolů často se opakujících v rámci tvorby Bombalové. Na závěr bychom se rádi zmínili o symbolice stromu. Strom spolu s vodou funguje v tomto románu jako přírodní element, který nahrazuje mužskou roli a slouží jako prostředek k sebepotvrzení tělesnosti prostřednictvím doteku. Na rozdíl od vody, která hrdinčiny touhy tiší a uspokojuje, strom jako symbol mužnosti, její touhu po naplnění tělesné stránky vztahu umocňuje. Langowski¹¹² redukuje hrdinčino pojetí lásky pouze na ideu sexuální komunikace a chápe ho jako běžné pro surrealistické myšlení, jelikož věřili, že člověk je neschopný jiného svazku než sexuálního. Ačkoli je román skutečně prosycen tělesností¹¹³, nepovažujeme podobnou redukci za správnou. Primární touhou hrdinky je utišit svou citovou deprivaci, jež je přítomna ve vztahu k manželovi již od prvního momentu. Narůstající citová deprivace, pak přináší fyzickou frustraci. Spojení obou tužeb vede hrdinku k nutnosti neustálého hledání úkrytu, jehož v prvním momentě nechází v přírodě a později ve snech a ireálnu. Erotismus bychom mohli tedy chápat jako prvek, jenž se v prvním plánu realizuje ve smyslovém kontaktu s přírodou, později ve vysněném setkání s milencem a nakonec v sublimačním aktu psaní.

¹¹¹ [Obyčejně tam zůstávám dlouhé hodiny s tělem a myšlenkami nazdařbůh. Často ze mě na hladině nezbyde víc než nejasný vír. Potopila jsem se do tajemného světa, kde se čas jakoby prudce zastavil, kde světlo váží tolik co světélkující hmota, kde každý můj pohyb nabývá na rozvážné a kočičí pomalosti, a já důkladně zkoumám zákoutí té propasti ticha.]

¹¹² Langowski, Gerald J. *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*. Madrid: Gredos, 1982, s. 50.

¹¹³ Projevuje se to také ve faktu, že fyziognomii postav je v prvním plánu věnováno více prostoru než jejich vnitřní charakteristice.

ZÁVĚR

V první části jsme pro poměrnou neznámost Maríi Luisy Bombalové českému publiku stručně nastínili okolnosti, jež provázely její život. Zejména jsme se zaměřili na její osud světoběžnice, která měla velmi specifický vztah jak ke své rodné zemi, tak k jejímu literárnímu světu. Zjistili jsme, že tento problematický vztah komplikuje snahy o vztažení její osoby a díla jak do chilského, tak do hispanoamerického literárního kontextu.

V další části jsme se snažili v co největší šíři postihnout problematiku lyrické prózy. Tento okruh otázek nás zavedl až do starého Řecka, konkrétněji k postavě Aristotela, jenž je považován za prvního klasifikátora literárních děl. Ukázali jsme si, že starořecké pojetí lyriky se v běhu doby s neustále přibývajícemi snahami o vymezení epiky, lyriky a dramatu výrazně změnilo. Pro naši práci jsme nakonec zvolili cestu ontologického přístupu k literárním druhům. Podrobněji jsme se zaměřili na ideje Emila Staigera, který preferuje nový, „bezpředsudečný“ přístup k pojmům „lyrický“, „epický“ a „dramatický“. Tyto pojmy chápe mimo literární kontext a vymezuje je jako základní možnosti lidské existence, jejichž podstata je každému z nás vnuknuta.

V následující kapitole jsme krátce nahlédli na míšení žánrů a literárních druhů. Stručně jsme popsali tento jev v kontextu hispanoamerického literární světa první poloviny 20. století. Zjistili jsme, že transfer poezii vlastních prvků do prózy byl jednou z technik, která umožnila nastupující generaci spisovatelů vytvořit nový způsob psaní, který odpovídal nárokům soudobého člověka.

Dále se konečně zabýváme prostředky, které umožňují a podílejí se na lyrickém vyznění svého materiálu. Opět se obracíme k poznatkům Emila Staigera, který definoval „ideje lyrična“, na jejichž základě došel k závěru, že lyrický styl nezná distanci. Zrušení distance znamená nezbytnou nutnost básníkovy ztotožnění se se svou výpovědí, ale zároveň je čtenáři přidělena aktivní role, jelikož i on se musí s dílem identifikovat. V procesu psaní pak lyrický spisovatel ruší distanci mezi sebou a potenciálním materiálem prostřednictvím vzpomínky.

To znamená, že se hrouží do minulých, přítomných i budoucích dějů a dokáže je prostřednictvím vzpomínky zpřítomnit. Jonathan Culler spojuje lyrický styl především s postavou vypravěče a, podobně jako Staiger, vyzdvihuje úzký vztah mezi ním a hlasem autora, tolik typický pro lyrické skladby a neznámý pro ostatní literární druhy. Také Ralph Freedman vyzdvihuje důležitost autorova světonázoru, jenž se prolíná do jeho textů a navíc zdůrazňuje, že pro lyrický styl je typické sloučení vypravěče a hlavní postavy. Ke stejnému závěru dochází i Janáková-Večerková a navíc dodává, že v lyrické próze jsou i ostatní elementy románového světa nahlíženy prizmatem lyrického hrdiny. Blízkost autora a jeho výpovědi zpětně zdůvodnila krátký exkurz do biografie spisovatelky. Avšak z uvedeného vyplynulo, že se naše pozornost bude upírat především na způsob, jakým je zobrazený svět vyprávěn. V následující části jsme tedy přešli k praktickému ověřování zjištěných poznatků.

Nejdříve jsme provedli krátkou odbočku k tematickému původu díla Marii Luisy Bombalové. Jelikož lyrický básník by měl být silně propojen s každou stránkou svého existujícího, ale i budoucího textu, rozhodli jsme se i v případě naší spisovatelky považovat její niternou podstatu za rozhodující při volbě témat. Tímto jsme odmítli jí často přisuzovanou nálepku spisovatelky angažované v soudobé společenské problematice.

Analytickou část této práce jsme založili na základech metodologie zkoumání románu Arcadia Lópeze-Casanovy. Jedná se o poměrně obecnou a objektivní metodu, nicméně vzhledem k lyrické povaze románu *Poslední mlha* jsme v průběhu analýzy museli některá východiska nastíněná v úvodní části zčásti pozměnit. Tak jsme v některých kapitolách z důvodu jejich referenční blízkosti sloučili entity náležející do složky příběhu a diskurzu.

Jako první jsme se zaměřili na entitu prostoru. Vycházeli jsme z existence dvou antitetických prostorových ohnisek: nepřátelského vesnického domu patřícího Danielovi a veskrze pozitivního městského domu tajemného milence. V rámci prostorových vztahů jsme se pak podrobněji soustředili na všudypřítomnost mlhy a došli jsme k závěru,

že tento symbol odráží postupující neschopnost vypravěčky odlišit reálné od snového.

López-Casanova ve své metodě analýzy románu uvádí dvě perspektivy, ze kterých se doporučuje zkoumat postavy. Za prvé je nutné se soustředit na zachycení jejich vnějších a vnitřních atributů a na to, jak jsou tyto atributy zachyceny. Za druhé je nutné zjistit, jakou mají postavy v románu funkci. Při analýze románu jsme nutně došli k závěru, který v rámci svých poznatků navrhla také Janáková-Večerková, že postavy v lyrických prózách bývají pečlivě vybrány tak, aby nějakým způsobem souvisely s hlavní postavou a dokreslovaly její charakter. Tudiž obě možné složky zkoumání postav se opět střetávají v osobě vypravěčky. Ona rozhoduje o bytí či nebytí vedlejších postav a také o jejich funkci.

K charakteristickým rysům lyrických próz patří upozadění dějovosti. Román *Poslední mlha* není výjimkou. Dění je skutečně minimalizováno a jeho výskyt se většinou váže ke zvláštní časové manipulaci ze strany vypravěčky. Z toho důvodu jsme volili avizovaný popis několika různorodých entit v rámci jedné kapitoly. Kromě děje a času ve zobrazeném světě jsme do této kapitoly zařadili také poznatky o „temporalizaci“. Opět musíme podotknout, že se nejedná o nic zvláštního, pokud si uvědomíme provázanost mezi zobrazeným světem a vnímáním vypravěčky. Román se vyznačuje nelineráností, eliptickým zacházením s časem a nedefinovatelností časové trvání. Také jsme se zmínili o způsobu reprezentace, tedy o diskurzivních modech, kdy jednoznačně převažuje využití vnitřního monologu. Vypravěčka dává průchod svému vnitřnímu světu a podvědomí. Z čehož vyplývá chaotický, neuspořádaný způsob vyprávění a fragmentární vnější podobu románu.

V poslední kapitole jsme se jen výběrově zaměřili na některé ze symbolů románového světa. Kromě již zmíněné mlhy, považujeme za nejdůležitější ostatní symboly náležející přírodnímu světu. Vypravěčka často tradiční chápání těchto symbolů deformuje a uvádí je do antitetických vztahů.

Konečně jsme došli k závěru, že zásadní podíl na lyrickém vyznění románu má vypravěčka. Vše se totiž odehrává skrz její pohled a vnitřní prožívání. Každá z ostatních entit se rodí z její subjektivity a je jí nutně také ovlivněna. Čtenář musí splynout s tímto specifickým pohledem, aby mohl čerpat a prožít lyrického naladění.

RESUMEN

María Luisa Bombal nació en Chile y, más a menudo, es concebida como una escritora chilena. Sin embargo, durante su vida, cambió varias veces su patria y, desde el punto de vista presente, es más que claro que tenía que sufrir de un sentimiento de desarraigo. Cuando niña, se mudó a Francia. A Chile volvió ya como mujer-escritora preparada para escribir. En esos años, la literatura chilena buscaba vanamente una nueva voz, un nuevo estilo que reemplace el naturalismo caducado. Obviamente, este ambiente no correspondía a las necesidades de María Luisa Bombal que era acostumbrada a estar en el centro del bullir vanguardista. Por eso, nuevamente, cambió de domicilio y se mudó a Buenos Aires. Allí en 1935 publicó su primera novela *La última niebla*. No es del todo claro qué repercusión tuvo esta novela entonces en Chile, pero suponemos que el paso del tiempo le ayudó en ser del todo aceptada como chilena. Así, después de años, la obra de Bombal en general y sobre todo *La última niebla* se consideraban como primeras en *torcer el cuello* a la escritura naturalista en Chile. En la primera parte de nuestro estudio, analizamos la relación no del todo común entre la escritora y su patria de modo más detallado.

Más a menudo, al hablar de la obra de Bombal se menciona el atributo *lírico* sin que sea explicado qué significa esta denominación. Por eso, en el siguiente capítulo, tratamos la problemática de la llamada *prosa lírica*. Uno de los sistematizadores de los tipos literarios era el teórico suizo Emil Staiger. Éste sostuvo que era necesario comprender lo *lírico*, *epico* y *dramático* fuera de su contexto literario y como las posibilidades básicas de la existencia humana.

En la secuencia siguiente, mencionamos brevemente la cuestión de fusión de los géneros o tipos literarios. Hemos comprobado que es uno de los fenómenos que suelen aparecer en la literatura cuando ésta busca un modo nuevo de expresar la realidad actual.

A base de las ideas de Emil Staiger y de otros teóricos literarios hemos descrito los medios que participan en el tono lírico de cualquier material literario. Staiger definió las «ideas de liricismo» y sobre su

base resumió que el estilo lírico no conoce distancia. Lo que significa que el poeta tiene que identificarse absolutamente con su enunciado y, a la vez, el lector tiene que desempeñar un papel activo, en otras palabras, también él debe identificarse con la obra. El narrador es como un intermediario que ayuda al autor cancelar dicha distancia. De esta manera, al narrador se le confiere una papel muy importante dentro de la prosa lírica. El narrador, como la entidad central en la narración, hasta puede fundirse con el protagonista, conque las otras entidades del mundo novelesco se ven a través de la mirada del narrador-protagonista. Así, hemos decidido que, al analizar la novela *La última niebla* enfocaremos –sin omitir otras entidades– nuestra mirada en cómo es el mundo representado narrado.

En el primer lugar, hemos creído conveniente mencionar la temática de la obra de Bombal. No solo en *La última niebla*, pero en el marco general de su obra, lo que interesó a ella fue la relación mujer—hombre y la incomunicación entre ellos. Como ya hemos dicho más arriba, el autor lírico debe ser estrechamente unido con su enunciado. Así la temática no es el producto arbitrario, sino que tiene que nacer de lo más profundo del ser. Por eso rechazamos la idea que Bombal fuera una escritora comprometida con la situación femenina contemporánea.

Nuestro análisis de la novela *La última niebla* se basaba en el método de detección de varios elementos pertenecientes a una de estas categorías: espacio, personajes, acción, narrador, modalización, temporalización, modos del discurso, diseño y narratorio (lector).

Como primero, hemos centrado nuestra atención en la entidad del espacio. Hemos detectado dos focos espaciales: la casa rural hostil de Daniel y la casa urbana positiva del amante misterioso. En el marco de las relaciones espaciales hemos hablado de la niebla omnipresente y hemos concluido que este símbolo refleja la imposibilidad progresiva de la narradora de diferenciar lo real y lo irreal.

Lo que se refiere a los personajes de esta novela, sostenemos la opinión que, excepto de la protagonista, su representación es bastante insuficiente hasta que algunos no disponen de la individualización

necesaria para ser clasificados como personajes. Creemos que este es el rasgo débil no solo de *La última niebla*, pero de todas las obras de Bombal. De esta manera, la mayoría de los personajes sirve solo para completar de alguna manera la caracterización de la narradora. Ella misma y su mirada deciden sobre el ser y no ser de otros personajes representados.

El rasgo característico de las prosas líricas es la disminución de la importancia de la acción. *La última niebla* no es excepción. Más a menudo, la presencia de la acción corresponde al manejo específico temporal por parte de la narradora. La novela se caracteriza por no-linealidad, manejo elíptico con el tiempo y por imposibilidad de definir la duración de estados y acciones.

En el último capítulo, nos hemos enfocado en algunos de los símbolos del mundo novelesco. Ya hemos mencionado la niebla como el elemento significativo constitucional dentro de la novela. Sin embargo, también otros símbolos pertenecientes al mundo natural (agua, árboles, viento) desempeñan una función importante y tienen su participación en el tono lírico de la novela. Su significado simbólico se ve reforzado por su introducción en las relaciones antitéticas y por su deformación.

Por fin, podemos concluir con que para el tono lírico de la novela lo crucial es la representación de la narradora-protagonista. Al lector le es ofrecido el mundo visto mediante sus ojos y pensamientos. Cada entidad nace de su subjetividad y es influida por ella. El lector debe fundirse con esta mirada específica para que pueda sentir y captar el tono lírico.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Primární literatura

- [1] BOMBAL, María Luisa. *Dům v mlhách*. Přeložil z angličtiny Lubor Valenta. Praha: Zděnek Suchánek, 1947.
- [2] - *La última niebla. La amortajada*. Barcelona: Seix Barral, 1995. ISBN 84-322-3055-3.
- [3] - *Obras completas*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 2000. ISBN 84-95407-17-5.

Sekundární literatura

- [4] ANDERSON IMBERT, Enrique. *Dějiny literatur Latinské Ameriky*. Přeložili Josef Forbelský a Sylva Pavlíková. Praha: Odeon, 1966.
- [5] ARANGO L., Manuel Antonio. *Origen y evolución de la novela hispanoamericana*. Bogota: Tercer mundo, 1991.
- [6] ARISTOTELÉS. *Poetika*. Přeložil Milan Mráz. Praha: Svoboda, 1996. ISBN 80-205-0295-5.
- [7] BACHTIN, Michail Michajlovič. *Román jako dialog*. Přeložila Daniela Hodrová. Praha: Odeon, 1980.
- [8] BARRERA, Trinidad coord. *Historia de la literatura hispanoamericana: Siglo XX*. Madrid: Cátedra, 2008.
- [9] BELLINI, Giuseppe. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Gredos, 1997.
- [10] BOMBAL, María Luisa. „Testimonio autobiográfico“. In *Obras completas*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 2000, s. 325—346.
- [11] BRETON, André. *Manifesty surrealismu*. Přeložili J. Pechar a D. Steinová. Praha: Hermann & synové, 2005. ISBN 80-239-5789-9.

- [12] CONCHA, Jaime. Función histórica de la vanguardia: el caso chileno. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1988, vol. 24, núm. 48, s. 11—23.
- [13] CULLER, Jonathan. Krátký úvod do literární teorie. Přeložil Jiří Bareš. Praha: Host, 2002. ISBN 80-7294-070-8.
- [14] DOLEŽEL, Lubomír. Typy narativních promluv. In: *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 9—42. ISBN 80-202-0418-0.
- [15] FERNÁNDEZ, Magali. *El discurso narrativo en la obra de María Luisa Bombal*. Madrid: Editorial Pliegos, 1988. ISBN 84-86214-28-9.
- [16] GOIC, Cedomil. *Los mitos degradados: ensayos de comprensión de la literatura hispanoamericana*. Amsterdam/Atlanta: Editions Rodopi, 1992.
- [17] GONZÁLEZ, Carlos Ferreiro. Sensualidad y onirismo: claves estructurales en la escritura de María Luisa Bombal. In *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*. Ed. Eva Válcárcel López. A Coruña: Universidad de Coruña, 2005, s. 259—267.
- [18] HELMSTETTER, Rudolf. Lyrický postup. Lyrika, báseň a básnická řeč. In *Úvod do literární vědy*. Ed. M. Pechlivanos et al. Praha: Hermann & synové, 1999, s. 36—51. ISBN 80-238-5329-5.
- [19] HORN, Eva. Subjektivita v lyrice: „prožitek a báseň“, „lyrické já“. In *Úvod do literární vědy*. Ed. M. Pechlivanos et al. Praha: Hermann & synové, 1999, s. 293—304. ISBN 80-238-5329-5.
- [20] HOUSKOVÁ, Anna. *Imaginace Hispánské Ameriky (Hispanoamerická kulturní identita v esejích a v románech)*. Praha: Torst, 1998. ISBN 80-7215-068-3.
- [21] JANÁKOVÁ-VEČERKOVÁ, Daniela. *Ekologická problematika v ruské sovětské próze (od přelomu století do současnosti)*. Praha: Univerzita Karlova, 1991.
- [22] KOSTOPULOS-COOPERMAN, Celeste. *The Lyrical Vision of María Luisa Bombal*. Londýn: Tamesis Books, 1990. ISBN 0-7293-0284-9.

- [23] LANGOWSKI, Gerald J. *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*. Madrid: Editorial Gredos, 1982.
- [24] LUKAVSKÁ, Eva (ed.). *Had, který se kouše do ocasu: výběr hispanoamerických fantastických povídek*. Brno: Host, 2008. ISBN 978-80-7294-264-0.
- [25] MATTALIA, Sonia. Continuas modernidades discontinuas: las vanguardias del 20 en Latinoamérica y España. *Cuadernos hispanoamericanos*, 1992, núm. 500, s. 209—220.
- [26] - *Máscaras suele vestir (Pasión y revuelta: escritura de mujeres en América Latina)*. Madrid: Iberoamericana, 2003. ISBN 84-8489-086-4.
- [27] MEYER, Holt. Literární žánr. In *Úvod do literární vědy*. Přeložil Miroslav Petříček. Ed. M. Pechlivanos et al. Praha: Hermann & synové, 1999, s. 74—85. ISBN 80-238-5329-5.
- [28] MOLINA, Luis Agoni. El motivo de la frustración en *La última niebla*, de María Luisa Bombal. *Cuadernos hispanoamericanos*, 1980, núm. 363, s. 623—626.
- [29] ORTEGA Y GASSET, José. *Meditace o Quijotovi*. Přeložila Martina Mašínová. Brno: Host, 2007. ISBN 978-80-7294-226-8.
- [30] OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. (Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo)*. Madrid: Alianza, 2007. ISBN 978-84-206-4719-7.
- [31] PROMIS, José. *La novela chilena actual (Orígenes y desarrollo)*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1977.
- [32] STAIGER, Emil. *Poetika, interpretace, styl*. Přeložili M. Černý, I. Chvatík, M. Špirit, M. Vajchr a O. Veselý. Praha: Triáda, 2008. ISBN 978-80-86138-94-7.
- [33] - *Základní pojmy poetiky*. Přeložili Miloš Černý a Otakar Veselý. Praha: Československý spisovatel, 1969.
- [34] STANZEL, Franz. *Teorie vyprávění*. Přeložil Jiří Stromšík. Praha: Odeon, 1988.

- [35] VANČURA, Vladislav. *Poetistická próza*. Praha: Lidové noviny, 2002.
- [36] VERANI, Hugo J. La heterogeneidad de la narrativa vanguardista hispanoamericana. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1988, vol. 25, núm. 48, s. 117—127.
- [37] ZEMAN, Milan. *Průvodce po světové literární teorii*. Praha: Panorama, 1988.
- [38] Vlastní poznámky z kurzu „Comentario de textos literarios hispánicos“ na Universitat de València, 2008-2009, vedený Arcadiem Lópezem-Casanovou.

Elektronické dokumenty

- [39] ALLEN, Martha E. Dos estilos de novela: Marta Brunet y María Luisa Bombal. *Revista Iberoamericana*, 1952, vol. 18, núm. 35, s. 63—91. [online].[cit. 2011-02-18]. Dostupné na: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/1482/1696>>.
- [40] BAKER, Armand F. El tiempo y el proceso de individuación en La última niebla. *Revista Iberoamericana*, 1986, vol. 52, núm. 135-136, s. 393—415.
Dostupné na: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4175/4343>>.
- [41] BASTOS, María Luisa. Relectura de La última niebla, de María Luisa Bombal. *Revista Iberoamericana*, 1985, roč. LI, č. 132—133, s. 557—564. [online]. [cit. 2011-02-18].
Dostupné na: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4070/4238>>.
- [42] BIANCO, José. *Sobre María Luisa Bombal*. [online]. [cit. 2011-01-25]. Dostupné na: <<http://www.lettra2.s5.com/bombal1910.htm>>.
- [43] GONZÁLEZ, Carlos Ferreiro. *La prosa narrativa de vanguardia en Chile*. A Coruña, 2006, 496 s. Universidade da Coruña. Doktorská disertace. Filozofická fakulta. Katedra španělské filologie. Vedoucí

- doktorské disertace Eva Valcárcel López. [online]. [cit. 2010-12-04].
Dostupné na:
<http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/1047/1/FerreiroGonzalez_Carlos_td_2006.pdf>.
- [44] GUERRA-CUNNINGHAM, Lucía. María Luisa Bombal. In *Escritoras chilenas*. [online]. [cit. 2010-12-06]. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1999. Dostupné na: <<http://books.google.cz>>.
- [45] MASIELLO, Francince. Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia. *Revista Iberoamericana*, 1985, roč. LI, č. 132—133. [online]. [cit. 2011-02-27].
Dostupné na: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4114/4282>>.
- [46] MIRAMONTES, Ana. Rulfo lector de Bombal. *Revista Iberoamericana*, 2004, vol. 70, núm. 207. [online]. [cit. 2011-02-27].
Dostupné na: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5564/5713>>.
- [47] MÜNNICH, Susana. *Casa de hacienda / Carpa de circo (María Luisa Bombal, Violeta Parra)*. Santiago: LOM Ediciones, 2006. [online]. [cit. 2011-03-04]. Dostupné na: <books.google.cz/books>.
- [48] MUÑOZ, Manuel Peña. María Luisa Bombal: Tres cartas inéditas, un prólogo y un posavasos. *Herencia: Estudios literarios, lingüísticos y creaciones artísticas*, 2010, roč. II, č. 2, s. 21—34. [online]. [cit. 2011-03-01].
Dostupné na:
<<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3401165>>.
- [49] VALERO JUAN, Eva María. El desconcierto de la realidad en la narrativa de María Luisa Bombal. *Anales de literatura española*, 2003, č. 16, s. 241—260. [online]. [cit. 2011-03-02].
Dostupné na:
<http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7291/1/ALE_16_11.pdf>.

- [50] VERDUGO FUENTES, Waldemar. María Luisa Bombal: La abeja de fuego. *Letras.S5.com* [online]. [cit. 28. únor 2011]. Dostupné na: <<http://www.letras.s5.com/mlb250805.htm>>.
- [51] VIAN, Elisa Carolina. Cuando el amor triunfa: „House of the Mist“ o la reescritura de „La última niebla“ de María Luisa Bombal. In *Mujeres en el umbral: la iniciación femenina en las escritoras hispánicas*. Ed. Emilia Perassi, Susanna Ragazzoni. Editorial Renacimiento, 2006, s. 199—217. [online]. [cit. 2011-02-26]. Dostupné na: <books.google.cz/books>.